Sobre a fábula e o desvio

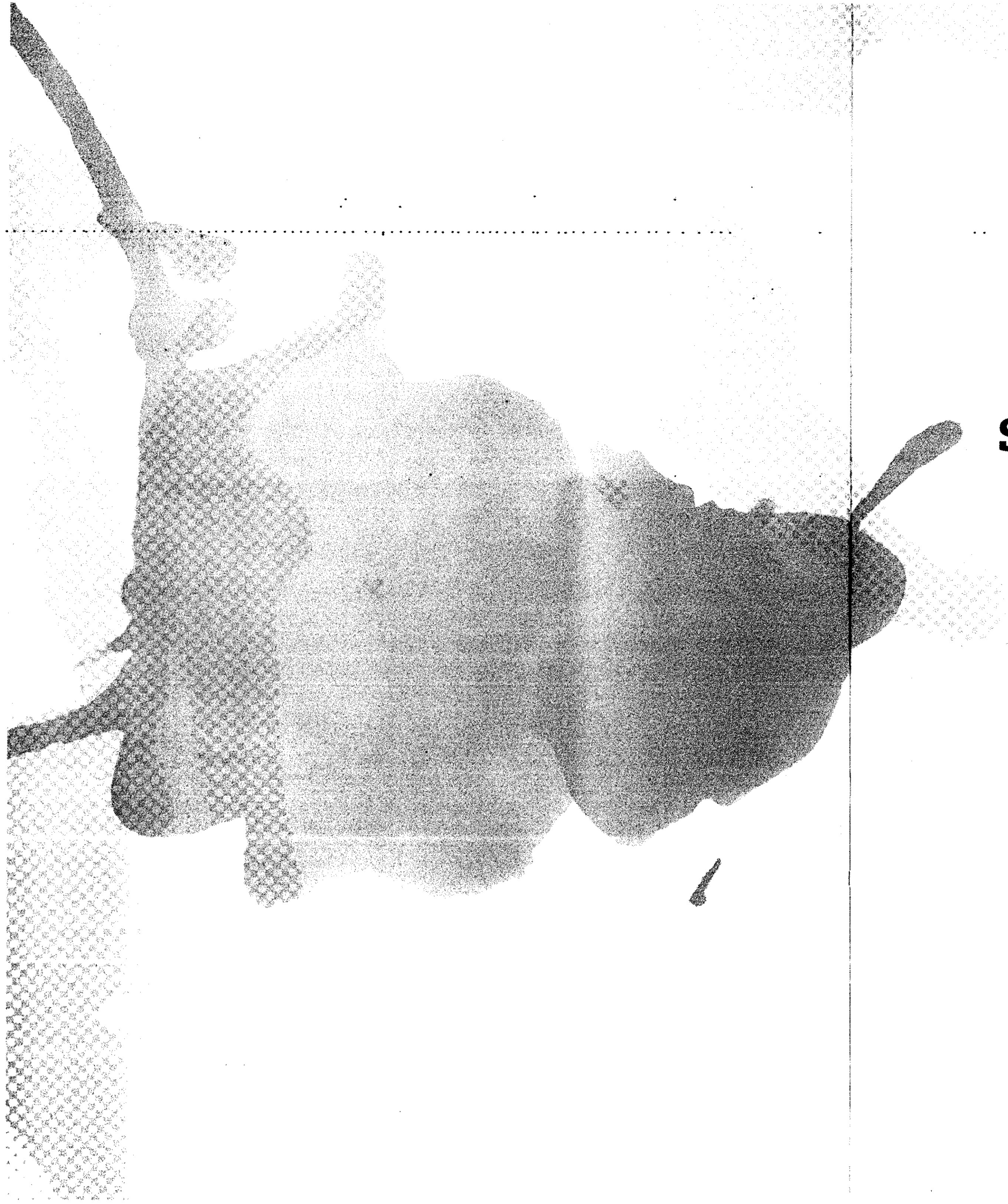
Nos cinco ensaios de *A fábula e o desvio*, Jean-Pierre Sarrazac enfatiza o jogo entre o dramático e o épico que, a partir de Strindberg e do expressionismo, vai marcar a dramaturgia atual.

O autor sublinha a ampliação do universo dramatúrgico a partir da fragmentação da fábula aristotélica e analisa as diversas estratégias de desvio que, ao articular o íntimo e o cósmico, o sonho e o cotidiano, a imobilidade e a errância, desfazem perspectivas críticas maniqueístas e propõem novo instrumental para a análise da história da dramaturgia.

Os fios que unem Strindberg, Tchekhov, Hauptmann, Maeterlinck, Horváth, Marieluise Fleisser, Pirandello, Brecht, Claudel, Beckett, Koltès, Kroetz, Bond vão se evidenciando ao longo dos ensaios de Sarrazac e o panorama que se delineia é original e surpreendente.

Sobre a fábula e o desvio

9 788542 100907



Jean-Pierre Sarrazac

Sobre a fábula e o desvio

Organização e tradução
Fátima Saadi

Teatro do Pequeno Gesto
7 Letras
Rio de Janeiro
2013

Folhetim Ensaios 7 LETRAS

Este livro foi revisado seguindo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Decreto no 6.583/2008).

Organização e tradução
Fátima Saadi

Produção editorial
Fátima Saadi

Editor assistente
Pedro Florim

Revisão
Paulo Telles

Capa, projeto gráfico e editoração
Bigodes – Luiz Henrique Sá e *Bárbara Emanuel*

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S258s Sarrazac, Jean-Pierre

Sobre a fábula e o desvio / Jean-Pierre Sarrazac ; organização e tradução Fátima Saadi. - Rio de Janeiro : 7Letras : Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
158 p. : 23 cm
Inclui índice
ISBN 978-85-421-0090-7
1. Representação teatral 2. Teatro - Técnica 3. Ensaios. I. Saadi, Fátima, 1955- II. Teatro do Pequeno Gesto. III. Título.

13-1076.

CDD: 792.02
CDU: 792.02

O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)
©Actes Sud, 1989

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/fax 21 2558.0353
www.pequenogesto.com.br

7 Letras
Tel/fax 21 2540.0076
www.7letras.com.br

copyright©Jean-Pierre Sarrazac

Sumário

Apresentação **7**

Prefácio **9**

O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano) **17**

Fábula, processo, paixão **73**

Jogo de sonho: uma dramaturgia do entre-dois **95**

Strindberg e Beckett: errâncias imóveis **111**

Kroetz, Koltès, Bond. Dramas itinerantes **125**

Posfácio **149**

Apresentação

Fátima Saadi

Sobre a fábula e o *desvio*, coletânea que reúne cinco ensaios de Jean-Pierre Sarrazac, se insere, de forma original, na discussão que, no Brasil, nos últimos vinte anos pelo menos, tem valorizado o épico em detrimento do dramático.

Construído com delicadeza e vigor a partir de uma perspectiva não linear da história da dramaturgia europeia, o pensamento de Jean-Pierre Sarrazac procura valorizar as margens, os contornos, os atalhos, ressaltando o que há de político no íntimo e o que há de fragmentário nas visões totalizadoras de mundo. Ao tomar Strindberg e seus jogos de sonho como ponto de partida para a análise dos processos de elaboração de textos teatrais no último século, Sarrazac se posiciona numa encruzilhada a partir da qual a tradição vai ser examinada em função do desejo do teatro contemporâneo de apreender a vida como articulação e não como referência a uma realidade previamente dada.

Por ser capaz de suportar contradições sem procurar resolvê-las, Sarrazac propõe ao leitor que tome distância diante do panorama dramatúrgico e procure analisá-lo a partir de um instrumental híbrido e produtivo, em que o corte e a montagem, a acumulação e o descarnamento de fábula e personagem saltam para o primeiro plano.

A singularidade da voz de Sarrazac reforçará as notas dissonantes que favorecem o dissenso na polifonia da discussão da dramaturgia em nosso país.

É com grande prazer que o Teatro do Pequeno Gesto, por meio de seu selo Folhetim/Ensaios, lança *A fábula* e o *desvio*. Agradecemos em especial a Silvana Garcia e a Flora Süssekind que se juntaram a nós nesta iniciativa.

Prefácio

Silvana Garcia

O rompimento com o paradigma dramático promovido pela dramaturgia ao longo do último século tem estimulado os pensadores do teatro a buscar novos arsenais analíticos para dar conta de tantas e tão variadas transgressões. Como consequência desse empenho, criam-se linhagens genealógicas engendradas a partir da eleição de novos marcos e da combinação, às vezes inusitada, de referências, que estabelecem novas perspectivas de compreensão da obra das sucessivas gerações de dramaturgos.

O clássico *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, tem sido uma das principais referências quando se trata de situar o momento de passagem do velho paradigma para os novos rumos descortinados para a dramaturgia pelos autores modernos e contemporâneos. Embora tenha sido escrito nos anos de 1950, seja pelo impacto e pela permanência de suas análises, seja por divulgação tardia,[1] a ideia de uma "crise do drama" formulada por Szondi tem orientado, quase de modo unânime, o entendimento acerca do fim da longa era de construção do modelo dramático.

Pela porta aberta por Szondi, muitos dos que entraram apressaram-se em sedimentar a convicção do mestre de que, declarada a morte do dramático, eis que se instaura o épico como gênero legítimo, correspondendo não só à contemporaneidade artística mas,

1. A edição brasileira é relativamente recente, datando de pouco mais de uma década, embora os leitores atentos certamente já conhecessem essa referência pela via de Anatol Rosenfeld, que contrapõe a ele o seu *O teatro épico*, editado originalmente em 1965. A primeira edição da Suhrkamp Verlag da obra de Szondi é de 1956.

indissoluvelmente vinculada a esta, à realidade social e política que a arte deve repercutir. A consequência mais imediata dessa redução de Szondi a seu esqueleto descarnado e sem a devida contextualização – tivesse sobrevivido à década de 1970, teria ele revisto seu texto?[2] – foi a defesa fervorosa desse suposto novo paradigma, de feição brechtiana, com a consequente execração, por inadequadas, das obras que escapassem ao modelo.

A imensa variedade de obras produzidas nas quatro últimas décadas, no entanto, exige instrumentos de análise mais flexíveis e ao mesmo tempo mais afiados e naturalmente promove o descarte de tais juízos estreitos. O foco posto sobre essa produção nos leva para outro rumo: aceitando que a convenção dos gêneros tradicionais é insuficiente para responder às diferentes soluções combinatórias de elementos, tanto dramáticos quanto narrativos, que surgem na dramaturgia contemporânea, a busca se faz agora por novos campos de referências que possam nos orientar na apreensão dessas *formas dramático-épicas*.

A expressão é de Jean-Pierre Sarrazac e revela de modo cristalino o espécime híbrido que o autor vê exibir-se no papel e na cena – animal bizarro que ele aparenta àquele fantasiado por Kafka que, meio gato, meio cordeiro, ainda aspira a se tornar um cão.[3] Para corresponder a uma imagem menos fantasista, Sarrazac recupera a figura homérica do autor-rapsodo, que mistura elementos dramáticos e narrativos para dar conta de todos os aspectos da fábula. Para o autor, a emergência do teatro rapsódico está estreitamente associada ao "desejo de emancipação do drama pelo romance" que – gênero em constante evolução e livre de cânones – teria o mérito de desimpedir a cena para o voo livre da imaginação.[4] Na

2. Já em nota sobre a reedição de 1963, referindo-se aos exemplos escolhidos e justificando-se por não incluir a análise de novas obras, Szondi confirma que, se estivesse escrevendo naquele momento, o livro seria outro. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 185.

3. Trata-se do conto "Um cruzamento" e Sarrazac faz menção a ele em *L'avenir du drame* (Circé, 1999), p. 40.

4. Aqui, no que concerne ao romance, o interlocutor de Sarrazac é Bakhtin; Sarrazac, *op. cit.*, p. 36-37. Ver também: Sarrazac. A irrupção do romance no teatro. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 28, p. 6-15, 2009.

radiografia desse ser híbrido, reconhecemos a superação do embate que, forjado ao longo da tradição moderna ocidental do teatro, pretendeu indispor o legado de Shakespeare com o de Racine.

Com a pressuposição do hibridismo como princípio de composição do drama contemporâneo, Sarrazac oferece uma resposta a Szondi e seus seguidores, não para invalidar o conjunto do pensamento, mas para destronar o épico brechtiano do suposto lugar de sucessor evoluído do teatro dramático. De fato, ao longo de sua obra, e também aqui, nos ensaios que constituem esta coletânea, Sarrazac não descarta o diálogo com Szondi – embora reserve a ele críticas duras – e menos ainda com Brecht, que ele toma, agora em outros termos, como uma importante referência na construção desse teatro miscigenado.

Quando antes era ponto de chegada, Brecht é agora, também ele, um ponto de partida, e Sarrazac destaca, ao lado do dramaturgo alemão, outras referências inaugurais da segunda era do drama, constituindo o traçado de novas cartografias poéticas que interpretam e dão nexo à profusão de obras produzidas no último século.

O primeiro a ser recuperado é Strindberg. Remetendo o leitor à existência breve, porém significativa, do Teatro Íntimo, fundado em Estocolmo pelo autor sueco, Sarrazac instala-se nesse lugar para discutir os teatros do íntimo e a dramaturgia da subjetividade. Trata-se, em mais de um sentido, de verdadeiro resgate do "teatro da proximidade, da intimidade revelada", que ele vê despido das conotações usualmente atribuídas de intimismo, isolamento, encerramento alienado; ao contrário, nos teatros do íntimo "penetra-se profundamente em si mesmo, mas para melhor defrontar-se com o mundo". Distinto de um "teatro privado", configura-se como um "teatro da relação entre o eu e o mundo, a inserção (*mise en présence*) do eu no mundo".[5]

Em "O íntimo e o cósmico", nesta coletânea, Sarrazac promove inúmeros desdobramentos do tema da subjetividade e do íntimo no teatro, apresentando alguns *leitmotive* (assinalados nos subtítulos) que lhe permitem realizar aproximações e confrontos. Como Szondi,

5. Sarrazac. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Éditions Médianes, 1995, p. 128 e 129.

Sarrazac opera com exemplos concretos, constituindo uma genealogia de autores – de Tchekhov a Beckett, de Pirandello a Vinaver, passando por Claudel – que revelam em suas dramaturgias a presença, por vezes contraditória, em conflito, do eu diante do mundo e em relação consigo mesmo, fenômeno que ele identifica como a "operação por excelência do drama contemporâneo".

No rastro de Strindberg, vêm o expressionismo e sua manifestação dramática mais autêntica, o "drama das estações". Condenado por Luckács por ser porta-voz de um idealismo subjetivo, por configurar-se como reação romântica, impotente e ineficaz, contra as forças do capitalismo, o expressionismo ao longo das décadas foi relegado a um segundo plano pela crítica de esquerda, Brecht incluído. Sarrazac, no entanto, vê na construção da dramaturgia por quadros, na deambulação das personagens, de estação em estação, cumprindo sua "peregrinação dramática", uma das tendências mais significativas da fábula moderna. Construindo uma genealogia que tem antecedentes em Sócrates, que passa pelo drama sacro do medievo e, na modernidade, inclui Artaud e Mallarmé, Sarrazac propõe a figura da *fábula como paixão* – em contraponto à *fábula como processo*, fundamento da narrativa brechtiana.

Em "Fábula, processo, paixão", essas duas vertentes apresentam-se como um dos argumentos de Sarrazac, empenhado em esclarecer as alternativas oferecidas pelo teatro contemporâneo à fábula "orgânica", projetada originalmente na figura do "belo animal" descrito por Aristóteles. Trata-se também de uma resposta aos que veem nos desenvolvimentos anômalos da fábula contemporânea indícios de degenerescência irreversível – entre seus contemporâneos, uma resposta direta aos pressupostos do pós-dramático de Hans-Thies Lehmann.

Sarrazac põe em relação Strindberg, Claudel e Brecht, tendo ao fundo Pirandello e seu metadrama *Seis personagens em busca de um autor* para, então, tratar do motivo do *retorno*: o deslocamento realizado pela fábula moderna, por procedimentos desviantes, que a afastam do real – realidade tangenciada por vias indiretas, filtrada pela distância, pelo estranhamento, pela distorção, pelo heterogêneo – para depois retornar a ele. Volta do drama para/sobre si mesmo: já não é mais o drama em sua condição primária – drama que se representa a si mesmo, na formulação szondiana – mas drama por *preterição*, como em Pirandello, um drama que, ao mesmo tempo em que abre a porta para o real, o despede.[6]

Ainda no terreno das conformações dramáticas que promovem o jogo de afastamento/aproximação do real, do *desvio que aproxima*, Sarrazac propõe a figura do "jogo do sonho". Nesse terceiro capítulo, voltamos a Strindberg e a Pirandello, mas também a Roger Vitrac e Adamov, e ainda a Heiner Müller e Pasolini, para examinar esse *antigênero* que situa a fábula entre o universo onírico e a realidade, e cria, nesse entre-dois, um "ponto de observação sobre o mundo". O sonho emerge nessa dramaturgia não como elemento temático, mas se impõe como estrutura e naturalmente instaura um "fator de desordem", uma vez que desobedece à lógica de "ordem, extensão, completude" que caracteriza a grande forma trágica. Retornando a Aristóteles, Sarrazac aproveita para se contrapor uma vez mais a Lukács, e sai em defesa das "pequenas formas" que, em sua propensão à abertura e à incompletude – e, no caso do jogo dos sonhos, à tensão entre contrários – ao invés de promover a dispersão, permitem uma concentração dramática, própria da dinâmica do desvio que opera no interior da fábula contemporânea.

No capítulo que segue, Sarrazac desenha mais um mapa de sua cartografia poética, pondo desta vez em conexão Strindberg e Beckett. Retomando a figura do jogo dos sonhos e voltando ao drama das estações do expressionismo, o autor forja agora a ideia – sempre o gosto pelo oximoro – de um *teatro da imobilidade errante*. Vê em Strindberg, na atualização que ele faz do *Stationendrama*, um desejo de abarcar uma vida em toda sua extensão, não com a completude do drama clássico, mas reconstituída em seus momentos mais significativos por meio da colagem de fragmentos e do ritual de deslocamento e parada que caracteriza o percurso da via-crúcis – não o drama na vida, mas o drama *da* vida. Em Beckett, o percurso aparece condensado no único e último trecho do percurso, justamente uma *no man's land*, num tempo de espera, sem que se confunda essa passividade com inércia. Ao contrário, para Sarrazac, a imobilidade errante concerne a um espaço-tempo vertical – buscando uma imagem bachelardiana, também essa uma

6. Sarrazac. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort: Circé, 2002, p. 20.

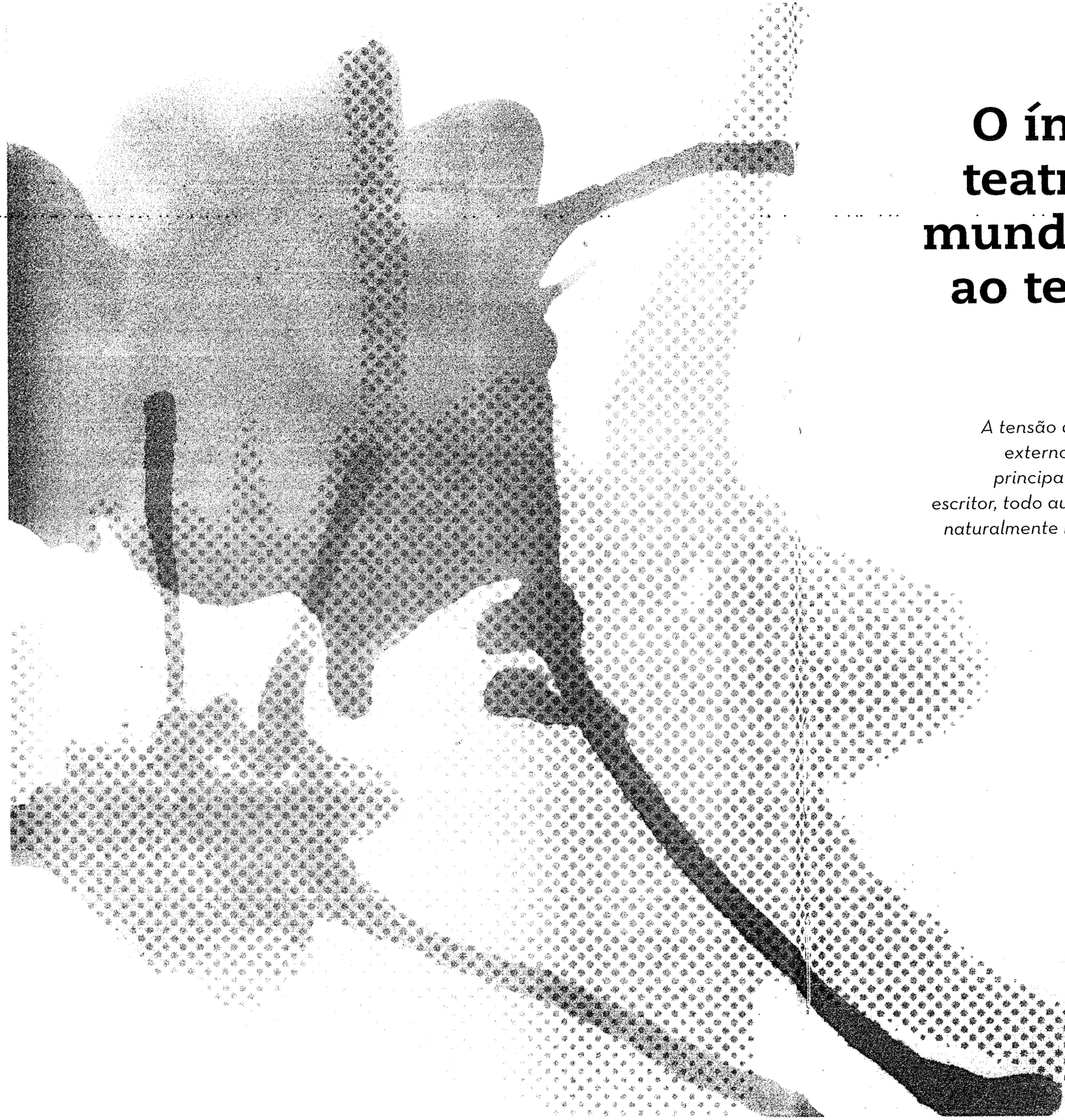
referência para o autor – que possibilita o mergulho no testemunho de si mesmo para, dali, realizar uma "última tentativa" de dar "com o sentido, com o mundo, com a vida".

O resgate do drama expressionista e do teatro de Strindberg como marcos fundadores de genealogias dramáticas – e não apenas como caravançarás no meio do deserto – afirma o reconhecimento de que as gerações de autores contemporâneos se valem dos princípios e procedimentos forjados por essas dramaturgias para abrir caminhos próprios, afastados do "pequeno realismo das aparências" a que se refere nosso autor em seu posfácio.

Sarrazac também conforma, com suas análises, uma crítica necessária e oportuna aos pressupostos de Peter Szondi e dos seus acólitos que, de certa maneira, congelaram Brecht como um fim em si mesmo. Ao reposicionar Brecht no eixo das transições, ao dispô-lo em diálogo com Strindberg e com esses outros tantos autores que aparecem aqui mencionados, Sarrazac promove, de certa maneira, um resgate do próprio Brecht.

No segmento que encerra este volume, o autor motiva mais um desses confrontos, dispondo, de um lado, Brecht, de outro, três dos *enfants terribles* da dramaturgia da segunda metade do século XX – Bond, Kroetz e Koltès – para justamente reafirmar a dominância da inflação expressionista que pontua uma fatia significativa da dramaturgia contemporânea. *Gestus* versus *raptus*. Em tom de quase provocação, ao afirmar que o épico brechtiano não correspondeu aos anseios das gerações que o sucederam, Sarrazac conclui com uma reflexão que sintetiza em boa medida os argumentos a favor do drama híbrido. Indaga sobre a maneira como as "ressurgências expressionistas" – e, acrescentaríamos, todas as outras pistas oferecidas por ele neste volume – configuram uma advertência sobre a necessidade, não mais de oferecer uma resposta, mas sim, de reformular a pergunta que o teatro, nós, fazemos ao mundo.

Silvana Garcia



O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)*

A tensão que existe entre o mundo subjetivo do eu e o mundo externo objetivo, entre o homem e o tempo, eis o problema principal de toda arte. Com isso deve lutar todo pintor, todo escritor, todo autor dramático e todo fazedor de versos. Isso vai dar naturalmente nas misturas mais diversas dos elementos presentes.
Kafka, citado por Janouch[1]

* "L' intime et le cosmique: théâtre du moi, théâtre du monde (du naturalisme au théâtre du quotidien)" foi publicado originalmente em Jean-Pierre Sarrazac. *Théâtres intimes*. Essai. Arles: Actes Sud, 1989.

1. Gustav Janouch. *Conversas com Kafka*. Tradução Celina Luz. São Paulo: Editora Novo Século, 2008, p. 218. (N. da T.)

Os fatos fundadores, aqueles que abrem uma nova era em qualquer domínio, são com frequência imperceptíveis: os contemporâneos os vivem como Fabrício Del Dongo[2] viveu a batalha de Waterloo, e é difícil para a posteridade identificá-los. O papel determinante da abertura do Théâtre Libre por Antoine, a 30 de março de 1887, é apenas parcialmente reconhecido; o do efêmero Intima Theatern de Strindberg – novembro de 1907-dezembro de 1910 –, nunca foi sequer levado em conta. No entanto, o Teatro Íntimo – "A palavra íntimo será a palavra de ordem de nossa trupe", anunciava o poema inaugural,[3] – transbordava de promessas e marcaria de modo decisivo o futuro da escrita dramática.

Strindberg está com 58 anos quando abre seu próprio teatro em Estocolmo, com a ajuda do jovem encenador Falck. Divorciado pela terceira vez, Strindberg vive muito solitário, o que é ao mesmo tempo um sofrimento cotidiano e o motor de sua criação. O Intima Theatern representa para o escritor, que sente a morte se aproximar, o último lugar onde, antes de desaparecer, ele vai poder se repovoar – de fantasmas, claro. Novo Merlin, cativo de uma outra fada Viviane (a jovem atriz Harriet Bosse, sua última e "primeira" esposa), o minúsculo teatro constitui para Strindberg sua "prisão de ar", onde, invisível, mas onipresente, ele acolhe os espectadores de seu tempo e dos tempos ainda por vir, a fim de lhes desvelar sua intimidade. Uma intimidade que ele pensa, com razão, ser também a deles: "Eis-nos aqui reunidos, nesta pequena sala", declara ele pela voz de Falck, "nesta câmara propícia às confidências / Onde poderemos, entre amigos, / Desafogar nossos corações." [4]

A originalidade do Intima Theatern de Estocolmo está menos em suas concepções cênicas, inspiradas em Antoine e Reinhardt, do que no fato de ter institucionalizado o espaço de uma *dramaturgia da subjetividade* – que alcança sua forma mais perfeita nas quatro "peças de câmara" escritas nessa época: *Tempestade*, *A casa queimada*,[5]

2. Personagem de *A cartuxa de Parma*, de Stendhal. (N. da T.)

3. Texto de Strindberg citado por Carl Gustaf Bjurström nas notas de: August Strindberg. *Théâtre complet* 6. Paris: L'Arche, 1986.

4. *Idem*.

5. August Strindberg. *Tempestade. A casa queimada*. Trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Presença, 1963. (N. da T.)

Sonata de espectros[6] e *O pelicano*.[7] No teatro, onde se supõe que o autor deve se apagar completamente por trás de seus personagens, o *eu* pode parecer duplamente execrável. Ora, Strindberg perpetra o escândalo absoluto: impõe seu próprio eu em cena e se torna o primeiro autor dramático a poder declarar, a exemplo do Rousseau de *Confissões*: "Eu desvelei meu interior". Desse escândalo ou dessa exibição, muitos espíritos eminentes jamais se recuperaram. E George Steiner podia ainda observar, em 1961, em tom de desaprovação, que "nenhum dramaturgo jamais fez de uma forma tão pública quanto o drama uma forma mais privada."[8]

Certamente Strindberg às vezes contesta que, por meio de suas peças, proceda a uma verdadeira confissão dramática: "Agora eu lhe peço", escreve a um de seus correspondentes, "leia minhas novas peças simplesmente como tais; são, como de hábito, um mosaico da vida dos outros e da minha, mas tenha a bondade de não ver nelas uma autobiografia ou confissões."[9] Tais declarações, desmentidas por tantas outras, são da ordem da denegação. Em contrapartida, está fora de dúvida que a confissão strindberguiana assume uma feição paradoxal e, tanto no teatro "mosaico da vida dos outros e da [sua]", quanto nas narrativas (graças ao emprego do "ele" para designar a si mesmo), a confissão alcança um estatuto *suprapessoal*. Essa particularidade essencial é o que caracteriza o teatro íntimo. Ela o distingue do umbiguismo. Ela também explica a admiração que Kafka, outro autor da intimidade aberta ao mundo, tem pela obra de Strindberg: "O teatro é mais forte, confiava Kafka a Janouch, quando torna reais coisas irreais. O palco então torna-se um periscópio da alma, ilumina a realidade por dentro [...] Como seria possível encontrar o outro se

6. August Strindberg. *Sonata de espectros*. Trad. Nils Skare. Curitiba: L.-Dopa, 2010. (N. da T.)

7. August Strindberg. *O pelicano*. Trad. Flávio Barollo, mimeo. Banco de Peças da Unirio. (N. da T.)

8. Georg Steiner. *La Mort de la tragédie*. Traduzido do inglês por Rose Celli, Ed. du Seuil, 1965 (Pierres vives). (Em português, ver Georg Steiner. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 170. N. da T.)

9. Ver nota 3.

a pessoa perde a si mesma? O outro – quer dizer, o mundo em toda a sua magnífica profundidade – só se abre no silêncio."[10]

O Intima Theatern, um teatro "quase debaixo da terra", será a última morada de Strindberg, sua "casa silenciosa". Lugar pequeno (cento e sessenta lugares diante de uma cena estreita e pouco profunda) onde se pode apanhar em uma armadilha o universo inteiro. Lugar de intimidade consigo mesmo e com os espectadores, onde *teatro do eu* e *teatro do mundo* são postos em tensão. Em seu Teatro Íntimo, Strindberg pretende abordar "assuntos restritos", mas deseja aí representar *O sonho*, obra cósmica, se é que isso existe, e não para de se referir a Shakespeare. É que em sua aparente exiguidade, o Teatro Íntimo de Strindberg pode conter tudo o que no mundo é essencial. "O mundo é grande", diz um poema de Rilke, "mas em nós ele se faz profundo como o mar."

Teatros do Íntimo

O íntimo se define como o mais interior e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, por assim dizer, o *interior do interior*. O íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos. A dupla dimensão do íntimo atesta, aliás, a sua disposição de se oferecer em espetáculo (em condições, é verdade, restritivas): por um lado, relação com o mais profundo de si mesmo e, por outro, ligação estreita de si com o outro. Há até, no conceito de íntimo – se pensarmos no verbo *intimar*: "notificar com autoridade" – alguma coisa de ameaçador, que combina com o temperamento de Strindberg. A intimidade pode ser aceita ou recusada, instaurada ou destruída, mas não ignorada. O Teatro Íntimo de Strindberg estabelece com seu público um pacto severo e coercitivo – "Os senhores não verão aqui nada além da velha lenda da vida / Com todas as suas faces e todos os seus horrores / O bem e o mal, a grandeza e a pequenez / Intimamente, com certeza, mas com confiança e seriedade / Não

10. Em português, Januch, *op. cit.*, p. 84, para o primeiro trecho da citação (N. da T.).

se pode sorrir sempre / E a vida não é sempre alegre..." – quando ele se esforça para contemporizar com o público oferecendo-lhe o conforto da penumbra: "Quando o espetáculo começar, quando a cortina subir / Debaixo de mais de cem luzes, seremos postos a nu / Enquanto os senhores estarão escondidos na sombra / E seus sentimentos como seus olhares estarão protegidos".[11] O íntimo não é sinônimo de secreto, porém sua revelação dá lugar, como a da face divina do Cristo no monte Tabor, a um dever de silêncio: "Escutem minha confidência", diz ainda o poema inaugural, "mas, sobretudo, não a proclamem!" O Teatro Íntimo parte do silêncio e, depois do breve intervalo da representação ("Aqui nós resumimos os sofrimentos / Antes das dez da noite teremos terminado"), volta ao silêncio.

O íntimo não poderia, portanto, como acontece com frequência, ser sistematicamente posto em oposição ao espetacular. Porque o íntimo não é, na verdade, nada mais que uma profundidade fingida, um sutil efeito de superfície. Em compensação, o teatro íntimo participa de uma espetacularidade estritamente delimitada, e ainda mais concentrada pelo fato de ser voluntariamente restrita. Não nos deixemos enganar por uma aparente semelhança: o teatro íntimo, na acepção strindberguiana, situa-se nos antípodas de qualquer teatro *intimista*. Este significa fechamento, enclausuramento, restrição da ação dramática à esfera ou à barreira fantasmática da "vida privada", enquanto que, no teatro íntimo, o interior, o espaço do dentro, manifesta uma aspiração social e cósmica ao exterior. Seria tentador retomar, a esse respeito, a oposição estabelecida por Brecht entre naturalismo e realismo: o teatro intimista, assim como o naturalismo, seria uma arte da "discrição", e o teatro íntimo uma arte da "indiscrição". Nunca dramaturgo algum foi mais indiscreto do que Strindberg. Nisso ele escapa totalmente à crítica brechtiana do naturalismo. É uma questão de atitude diante da "quarta parede" fundamental na estética naturalista: se fingimos considerar, em cena e na plateia, que ela continua a existir, mesmo depois de já ter sido removida, estamos diante de um teatro intimista; se jogamos plenamente com sua ausência – ou sua transparência – então estamos situados na perspectiva do teatro íntimo. O

11. Ver nota 3.

olhar de Strindberg é o olhar antigo, das origens do teatro: a *teichoskopia*, visão através das paredes. Ele detém o poder de transpassar, até mesmo derrubar, essa famosa "parede da vida privada" que o indivíduo moderno erigiu na falsa esperança de se isolar e de se preservar, juntamente com sua família, de uma vida pública julgada decepcionante ou assustadora. O teatro íntimo, que é integralmente exposição, frontalidade, não cessa de denunciar essas trincheiras ilusórias. Asmodeu suspendia os tetos das casas para espiar o interior delas. Strindberg desvela brutalmente a intimidade das pessoas derrubando as paredes (*A casa queimada*); ele nos dá a ver o que há "por trás da fachada" e até nos armários (*Sonata de espectros*).

Maeterlinck, cuja influência sobre o Strindberg das "peças de câmara" é conhecida, também coloca em intensa ressonância o interior e o exterior, a ponto de provocar um abalo, até mesmo um desmoronamento da intimidade familiar. A casa de Maeterlinck, como a de Strindberg, é o centro de um ciclone cósmico cujo olho tranquilo seria a morte e que, nos últimos instantes da peça, vai fazê-la voar pelos ares. Em obras como *A intrusa* e *Interior*, a catástrofe dramática assume o aspecto de um cataclismo natural que, antes de irromper e liberar sua mensagem de morte – a mãe de família morta em seu quarto, a menina afogada –, infiltra-se insidiosamente através das fissuras da casa (frio que entra, "barulho de uma foice sendo afiada do lado de fora", lâmpada "inquieta", "que palpita" e "se apaga totalmente", em *A intrusa*) ou se posta diante da porta (moradores da cidadezinha decidindo-se, no fim de *Interior*, a comunicar à tranquila família que um de seus filhos, uma mocinha, se afogou, como o Pequeno Eyolf...). No teatro de Maeterlinck, como no de Strindberg, o íntimo só se manifesta em sua essência sob a pressão do cósmico. "No fundo", escreve o poeta belga, "encontra-se [em meu teatro] a ideia do Deus cristão, misturada à da fatalidade antiga, relegada à noite impenetrável da natureza e, daí, comprazendo-se em espreitar, desconcertar, lançar uma sombra sobre os projetos, os pensamentos, os sentimentos e a humilde felicidade dos homens."[12]

12. Maurice Maeterlinck, prefácio a *Théâtre I: La Princesse Maleine, L'Intruse, Les Aveugles*. P. Lacomblez et Per Lam (eds.). Bruxelles-Paris, 1901.

O teatro íntimo supõe a conflagração entre o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmo, a casa e o universo, o eu e o mundo. A "cena de interior" é içada sobre o "teatro do mundo", a intimidade é exaltada e assim elevada a um nível cósmico, como, um pouco mais tarde, na obra de Claudel. A propósito de *Os espectros*, de Ibsen, Maeterlinck empregou uma fórmula que poderia ser aplicada a todo o teatro íntimo: "Explode, num salão burguês, um dos mais terríveis mistérios dos destinos humanos, que cega, sufoca, enlouquece os personagens". Sem por isso chancelar o idealismo ou o "simbolismo" de Maeterlinck, somos obrigados a admitir que o teatro de Ibsen – e até de Strindberg – não se limita à exposição diurna e à clara análise de uma cena conjugal ou familiar, mas convoca também as potências noturnas que Maeterlinck fazia funcionar como revelador da intimidade.

Aquele que quer nos mostrar o interior deve se situar, ele próprio, no limiar, lugar simbólico a partir do qual a intimidade toma forma. Comparo Strindberg ao Alcandre de *A ilusão cômica*, de Corneille, mas Alcandre não deixa de nos lembrar o Próspero, de *A tempestade*, e essa genealogia que passa pelo Autor do *Grande teatro do mundo* de Calderón nos levaria ao próprio Deus, ordenador supremo e espectador único do *theatrum mundi*. O autor do teatro íntimo tem algo do demiurgo, e o seu eu parece ainda mais dilatado na medida em que ele se debruça sobre um mundo – o do íntimo – aparentemente exíguo. No entanto, entre o eu do "Autor soberano" (que em *O grande teatro do mundo* de Calderón dirige uma companhia de personagens alegóricos, à frente dos quais está o "Mundo" em pessoa) e o eu strindberguiano existe uma diferença fundamental, ligada a uma mudança de regime do teatro: se o teatro íntimo devia pôr em cena o que ele metaforiza, o *espírito* então tomaria o lugar do mundo. Passagem (a mesma da modernidade) do *theatrum mundi* ao *theatrum mentis*. "O espírito", observa Hume, "é uma espécie de teatro no qual diversas percepções aparecem sucessivamente; elas passam, repassam, deslizam sem parar e se misturam em uma infinita variedade de condições e situações."[13] Ruptura filosófica que acarreta um novo estatuto do teatro: o teatro íntimo só engendra uma dramaturgia da subjetividade porque o espírito, justamente, subsume aí o mundo. No tempo do *theatrum mundi*, a vida humana era representada por uma ação dramática encadeada; a característica da nova era, a do *theatrum mentis*, é fazer aparecer essa mesma vida humana através de uma série de associações subjetivas e de ações fragmentárias nas quais o onirismo assume papel importante. Daí a cisão do personagem strindberguiano entre "sonhador" e "sonhado" – e a divisão estabelecida por Szondi entre "eu épico" e "eu dramático". Daí esse misto de subjetividade e objetividade que de repente se impõe ao teatro.

13. Hume. *Traité de la nature*, citado por Marian Hobson: Du *theatrum mundi* au *theatrum mentis*. *Revue des sciences humaines*, n. 167. "Théâtralité hors du théâtre", Lille III, 1977-3.

O "eu épico", cuja presença detectamos em Strindberg e O'Neill, e que reencontraremos na maior parte da dramaturgia mais recente, corresponde a uma irrupção subversiva do "Eu" no teatro. Entretanto, sendo um eu "narrador", duplicado ou não em um eu dramático em cena, ele assume uma dimensão suprapessoal. A subjetivização do drama não poderia, pois, ser assimilada a uma "privatização" ou a um desvio egocêntrico qualquer. Assim como não é intimista, o teatro íntimo também não é individualista. "Um sentimento pacífico que dispõe cada cidadão a se isolar da massa de seus semelhantes e a se recolher com sua família e seus amigos, de tal modo que, depois de ter criado para seu próprio uso uma pequena sociedade, ele abandona de bom grado a grande sociedade": essa perfeita definição do individualismo por Tocqueville não corresponde em nada ao eu que opera no teatro íntimo. Eu audacioso e aventureiro, seu terreno de aventura é o mundo, como escreve Ernst Bloch:

> O Eu deve permanecer presente em todas as coisas; mesmo se ele se aliena primeiro em todas as coisas, se ele se move através de todas as coisas sem se deter sobre elas, para abrir o mundo, para antes de tudo se dirigir a milhares de portas, ainda assim o melhor fruto, o único objetivo do sistema é o Eu que deseja, que exige o mundo não principiado que postula seu *a priori*; e é por isso, em definitivo, que Kant supera Hegel, tão certamente quanto a *psyché* supera o *pneuma*. O si vence Pan, a ética vence a enciclopédia universal, o nominalismo moral do fim vence o realismo ainda meio cosmológico da ideia hegeliana de mundo. O objetivo seria então alcançado se se chegasse a unificar o que até aqui nunca foi

> totalmente unificado: o discurso claro e a profecia, a alma e o todo cósmico, de tal modo que a alma supere, ilumine o vasto mundo, mas sem acanhamento, sem se reduzir a um idealismo subjetivo ou ainda humano. O que é realmente preciso, ao fim do discurso, é o encontro consigo mesmo e com o Nós, é empreender com mais razão ainda a marcha rumo ao mundo. É apenas por ela que se produz o encontro com o si; não para que nós nos percamos no mundo, mas para que nós aniquilemos sua imensidão enganadora e obscura, a fim de transformá-la em mundo da alma, com a constante preocupação do problema do Nós, no começo como no fim.[14]

O "Eu" se impôs na literatura em meados do século XVIII, em função do que hoje podemos chamar de "o nascimento do íntimo". Na obra de Rousseau, que bania o teatro, mas também na de Diderot, que foi o arauto da dramaturgia moderna. "Como?", escrevia este último a Sophie Volland, "um astrônomo passa trinta anos de sua vida no alto de um observatório, com o olho colado, dia e noite, à extremidade de um telescópio para determinar o movimento de um astro e ninguém estudará a si mesmo, ninguém terá a coragem de fazer um registro exato de todos os pensamentos de seu espírito?"[15] Reinventando o teatro na época do surgimento dos valores *domésticos*, Diderot desenha para os séculos vindouros o novo perímetro do teatro: nesse círculo se inscreve um triângulo cujos vértices se chamam o *eu*, a *casa* e o *mundo* e que delimita a área de todo o teatro do íntimo.

A CASA E O MUNDO

A mutação da forma dramática, na virada do século XIX para o XX, trai uma crise do interior, uma crise da casa e de seus moradores. Para Bachelard, cuja meditação visa a exprimir toda a felicidade humana possível, a casa, que é "um cosmo na acepção plena do termo",

14. Ernst Bloch. *L'Esprit de l'utopie*. Trad. A.-M. Lang e C. Piron-Audard, Gallimard, 1977 (Bibliothèque de philosophie).

15. Denis Diderot, carta a Sophie Volland, citada por Michel Delon. Écrits intimes, de Montaigne à Peter Handke. *Magazine Littéraire*, n. 252-253, abril 1988.

apresenta-se como o "grande berço" da intimidade.[16] Constatamos, no entanto, ao estudar as dramaturgias de Ibsen, Strindberg e O'Neill, que a casa podia também se assemelhar a um sepulcro e provocar um frio mortal naqueles que ela tinha por função abrigar. A visão otimista da vida doméstica que prevalecia no século das Luzes – o espaço privado burguês representando então o lugar onde se prepara a reforma do espaço público – foi pouco a pouco substituída pelo desencantamento e pelo pessimismo. Tornadas um fim em si e não mais o meio de uma transformação moral da sociedade, a existência doméstica e a intimidade que ela engendra se revelam uma fonte de mal-estar, de aborrecimento, de hipocrisia e de conflitos latentes. A crer em alguns autores da época naturalista e, em especial, no Becque de *A parisiense*[17] e de *Les Corbeaux* (Os corvos), o éden se metamorfoseou em inferno. Essa degradação do espaço doméstico atingirá seu paroxismo com *Entre quatro paredes*, de Sartre, peça na qual o inferno, precisamente, é representado por "um salão estilo Segundo Império".

Mas o grande dramaturgo dessa crise do interior, num momento em que ela ainda está aberta e não formulada, é evidentemente Tchekhov. Sobre suas peças, tomadas com um todo, poderíamos dizer que o personagem principal é a casa, ou melhor, o conjunto daqueles que a habitam:[18] "Lembrem-se", escreveu Tchekhov a Meyerhold, "que em nossa época qualquer homem, mesmo o mais são, não experimenta em lugar algum irritação tão intensa quanto em casa, no seio da família, porque a desarmonia entre o passado e o presente é sentida em primeiro lugar dentro da família. É uma irritação crônica, sem ênfase, sem ataques convulsivos, uma irritação que as visitas não

16. Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. P.U.F., 1957 (Bibliothèque de philosophie contemporaine). (Em português, ver *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354. N. da T.)

17. Henry Becque. *A parisiense*. Trad. Gustavo Dória, mimeo. Banco de Peças da Unirio. (N. da T.)

18. Em francês, *maisonnée*, termo que se refere à família e a todos que moram numa casa (*maison*), incluindo os agregados, os empregados e os hóspedes. (N. da T.)

percebem, mas que pesa com toda força em primeiro lugar sobre as pessoas mais próximas – a mãe, a mulher – é uma irritação por assim dizer íntima, familiar."[19] Na obra de Tchekhov, o drama da intimidade tem como programa exclusivo expor essa irritação doméstica.

"Em que uma casa de alienados difere de todas as outras casas?" pergunta-se Chabelski em *Ivánov*. Os personagens tchekovianos interpelam incansavelmente os deuses lares que parecem ter se transformado em deuses vingadores: "Em casa, ele se sente sufocado. Se ele ficar uma noite em casa, é capaz de meter uma bala na cabeça de tédio", observa a respeito de Ivánov o jovem médico Lvov.[20] "Sabe, eu sinto que não seria capaz de viver em sua casa, mesmo que fosse só por um mês. Esta atmosfera me mataria...", declara Astrov a Sônia em *Tio Vania*,[21] confirmando assim a impressão que Elena Adreiévna confiou a Vania no segundo ato da peça: "Que casa mais desafortunada! Sua mãe odeia a tudo e todos, menos suas leituras e o professor, o professor está irritado, em mim ele não confia e ao senhor teme; Sônia está zangada com o pai, comigo, e há duas semanas não me dirige a palavra; o senhor odeia meu marido, despreza a mãe abertamente; eu estou irritada e hoje desatei a chorar já umas vinte vezes... É uma casa desafortunada."[22] É, na verdade, Serebriakov, professor aposentado e marido de Elena, quem melhor delimita o poder maléfico do qual ele quase se tornou vítima, ameaçado por Vania com um revólver: "Não gosto desta casa. Parece um labirinto. Vinte e seis quartos enormes, e nunca se encontra ninguém. [...]. Tenho a impressão de ter caído em outro planeta."[23]

Quem é o Minotauro desse labirinto?... Astrov tem a resposta a essa pergunta: "A sórdida vida cotidiana" que "nos engoliu" e "com

19. Anton Tchekhov, carta a Meyerhold citada por Claudine Amiard-Chevrel. *Le Théâtre artistique de Moscou*. Éditions du C.N.R.S., 1979 (Le Choeur des muses).

20. A. P. Tchékhov. *Ivánov*. Trad. Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino de Araújo. São Paulo: Edusp, 1998, p. 31. (N. da T.)

21. Anton Tchekhov. *Teatro I*. A gaivota e O tio Vania. Trad. de Gabor Aranyi. Mariporã: Veredas, 1998, p. 91. (N. da T.)

22. *Idem, ibidem*, p. 86. (N. da T.)

23. *Idem, ibidem*, p. 105 e 106. (N. da T.)

suas emanações pútridas [...] envenenou nosso sangue". A casa é o antro dessa vida cotidiana cega, espasmódica, mergulhada em vapores de álcool e pontuada de irritações, vertigens, indisposições, desmaios, choros sem razão aparente ou risos inexplicáveis. Daí vem o eu impetuoso e infantil que caracteriza a maior parte dos personagens de Tchekhov: Platonov multiplicando os abandonos do domicílio conjugal para ir se exibir, provocar e seduzir em casa de Ana Petrovna; Ivánov desertando a casa onde sua mulher agoniza e tentando se distrair na casa dos Liébedev (para Sacha: "Minha casa ficou insuportável e viver [ali] para mim é uma tortura"[24]); Nina atraída como uma mariposa pela luz teatral que envolve a casa dos Sorine; Verchinine rondando a casa das irmãs Prozorov para tentar esquecer o sórdido apartamento onde vive em companhia de suas filhas e de sua esposa suicida... Veleidades de fuga: se o lugar tchekhoviano parece menos fechado e mais permeável ao espaço social que o lugar ibseniano, o eu tchekhoviano está talvez ainda mais enclausurado no universo doméstico do que o eu ibseniano: "Eu não tenho coragem de sair por aquela porta e você me fala da América", responde Ivánov a Sacha que lhe propunha partir para o Novo Mundo com ela.[25]

Na verdade, há duas casas na obra de Tchekhov: uma *fechada* e estritamente conjugal ou familiar (a pequena casa de Platonov, a de Ivánov, a de Nina, onde ela sofre sob o jugo de seu pai e da madrasta, o apartamento sórdido de Verchinine etc.); outra *aberta*, onde reina uma aparente convivialidade, como na casa dos Voinitskii, dos Liébedev, dos Prozorov ou na casa cercada pelo famoso "cerejal". Mas a diferença é essencialmente subjetiva e, sob o olhar do eu tchekhoviano, a sociabilidade e a convivialidade dos moradores da casa se esvaem e dão lugar a um incoercível sentimento de isolamento: Vania não vê no espaço onde vive esse imenso labirinto que Serebriakov evoca, mas um buraco de toupeira ("Por vinte e cinco anos, vivi com minha mãe entre estas quatro paredes como uma

24. A. P. Tchékhov. *Ivánov*, *op. cit.*, p. 54. (N. da T.)

25. *Idem*. (N. da T.)

toupeira [...]"[26]). Macha, em *As três irmãs*, continua a se sentir "no deserto", embora a casa seja frequentada diariamente pelos oficiais da guarnição. Aliás, a casa tchekhoviana – cujo paradigma é, claro, a propriedade de Liubov Andreievna Ranievskaia, em *O jardim das cerejeiras* – sofre um declínio que afeta cada um de seus moradores. Todos eles são presa deste "demônio doméstico" que "estrangula" Vania "dia e noite". O eu está sob a ameaça de uma dupla despossessão: a da propriedade e a de si mesmo.

Em outras palavras: a casa e o mundo não se comunicam. Quanto mais esses personagens provincianos falam em deixar a casa e partir para Moscou, para Paris, para a América, menos eles nos parecem acreditar no espaço exterior que eles tanto desejam. Praticamente todos poderiam tomar para si o *leitmotiv* caduco do velho médico militar de *As três irmãs*: "Não existimos, nada existe neste mundo"[27]... E se o mundo está assim reduzido a um limbo, é porque ele se tornou, por cancerização em volta da casa, inteiramente *doméstico*: "O que destrói o mundo", diz um personagem de *Tio Vania*, "não são os ladrões e os incêndios, mas o ódio, a hostilidade e todas essas desavenças".[28] Por causa de velas desnecessariamente acesas e de garfos fora de lugar, largados sobre um banco, e que tanto perturbam Natacha em *As três irmãs*, a casa produz uma irritação exponencial, que invade o mundo. Mais que o paraíso perdido ou o inferno, a casa tchekhoviana evoca o purgatório. Uma estadia de espera indefinida durante a qual a vida cotidiana será corroída pela distração e pela diversão no sentido pascaliano (neste ponto, Tchekhov anuncia Beckett e Thomas Bernhard). A distância que isola a casa do mundo não se mede em quilômetros – ou em verstas – mas em anos, até mesmo em séculos. No diapasão milenarista, os moradores da casa esperam uma libertação, uma Redenção, tempos felizes – em geral "para dali a dois ou três séculos"! – e assim só fazem confirmar sua

26. Anton Tchekhov. *Teatro I*. A gaivota e O tio Vania, *op. cit.*, p. 109. (N. da T.)

27. Anton Tchekhov. *As três irmãs*. *Contos*. Trad. Maria Jacintha e Boris Chnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 131. (N. da T.)

28. Anton Tchekhov. *Teatro I*. A gaivota. O tio Vania, *op. cit.*, p. 86. (N. da T.)

incurável apatia. André, em *As três irmãs*: "O presente é repugnante. Mas quando penso no futuro, como tudo se torna maravilhoso! Fica tudo tão leve, tão espaçoso; se ao longe rompe uma luz, vejo a liberdade, vejo a mim e a meus filhos nos livrarmos do ócio, do *kvas*, do ganso e do repolho, da sesta, da abjeta falta do que fazer..."[29]

Ao contrário dos personagens de Ibsen, os de Tchekhov são menos prisioneiros do passado que de um futuro em *trompe-l'oeil*, cuja ilusão eles alimentam e que os incita a uma permanente conduta de má-fé. O único remédio contra essa mortal paralisia, que os mais lúcidos entre os seres tchekhovianos percebem, é o antidivertimento por excelência, o *trabalho* encarado sob uma dupla conotação: messiânica (mudar as condições sociais da Rússia) e expiatória (fazer esquecer a dilapidação, por parte dos moradores da casa, de um formidável capital de amor, energia e inteligência). Quando esquece o álcool e a sua fascinação amorosa diante de Elena Andréievna, Astrov volta a ser – aos olhos de Sônia – o homem que "cuida dos doentes" e "planta árvores"... Promessa de novamente ancorar o eu no mundo, de uma projeção da consciência tchekhoviana fora da casa, no espaço social e histórico da Rússia. Frágil esperança, encarnada pelo casal Ánia e Trofímov, sobre o qual desce, pela última vez, a cortina do teatro de Tchekhov:

> ÁNIA – O que o senhor fez comigo, Pétia? Como é que eu já não gosto tanto do jardim das cerejeiras quanto antigamente? Pois eu o amava com tal carinho... acreditava que em toda a Terra não havia lugar mais bonito que o nosso jardim...
> TROFÍMOV – A Rússia inteira é nosso jardim! É uma terra bela e grande, e existem nela inúmeros lugares maravilhosos. [...]
> ÁNIA – A casa onde moramos não nos pertence há muito. Deixarei essa casa, juro.
> TROFIMOV – Se estiver com as chaves da casa, atire-as neste poço e vá embora daqui. Seja livre como o vento...[30]

29. Anton Tchekhov. *Teatro*. A gaivota. O tio Vania. As três irmãs. O jardim das cerejeiras. Trad. Gabor Aranyi. Mariporã: Veredas, 1994, p. 158. (N. da T.)

30. Anton Tchekhov. *Teatro*. A gaivota. O tio Vania. As três irmãs. O jardim das cerejeiras, *op. cit.*, p. 194-195. (N. da T.)

A dramaturgia de Tchekhov, assim como a de Ibsen e a de Strindberg, se emancipa da noção naturalista de "meio", mas tende a afirmar a primazia da entidade coletiva, que é o conjunto dos moradores da casa, sobre o eu. Em *Platonov* o protagonista era a consciência central da peça, mas *O jardim das cerejeiras*, já a partir do título, deixa o campo livre para uma evidente coralidade. E o gênio de Tchekhov está justamente no fato de que jamais o eu esmaga o mundo nem o mundo esmaga o eu. Em *O jardim das cerejeiras*, nenhum personagem da constelação dramática é "figurante", ao contrário, cada um se torna, em algum momento, o protagonista da peça, inclusive o velho Firs, Charlotte ou o trio Epikhodov-Duniacha-Iacha.

Será que faltam gênio dramático e arte da composição nas obras mais estritamente naturalistas de Gerhardt Hauptmann? Ou as fraquezas dramatúrgicas – falta de relevo dos personagens tratados como simples excrescências do "meio", coralidade niveladora – de *Os tecelões* são o preço a pagar pelo zelo social de seu autor? Responder a essa pergunta é procurar o ponto de aplicação do teatro íntimo de Hauptmann a esse drama social. *Os tecelões*, peça na qual se pode ver um protótipo de teatro épico, narra a revolta dos tecelões de Eulengebirge em 1840. O enfrentamento entre os fabricantes e os tecelões, que trabalham em casa e são superexplorados, assume, nessa peça, a envergadura büchneriana da luta mortal entre as "choupanas" e os "palácios", em outros termos, uma luta extremamente desigual: famintos, os revoltados saem em massa de suas miseráveis casas – que "são nosso cativeiro" – para destruir, incendiar, pilhar a casa dos seus exploradores, até que, no quinto ato, o movimento seja reprimido pelo exército e mergulhado no sangue dos operários. Entre as pobres moradias-lugares de trabalho dos tecelões, há uma que tem um estatuto particular: a do Velho Hilse, figura que Gerhardt Hauptmann compôs pensando em seu próprio avô, e que aparece no quinto ato. Em relação ao desenvolvimento épico dos atos anteriores, nos quais os tecelões se exprimem de modo coral como *recitantes* de suas condições sociais (como se respondessem a uma entrevista realizada pelo autor ou pelos espectadores), o quinto ato marca uma suspensão, uma mudança de regime teatral. A última "fatia de vida" se organiza como uma peça quase autônoma, um drama íntimo contra o fundo de um drama histórico-social.

O Velho Hilse, para quem só existem o seu dever como tecelão e a esperança de outra vida após a morte, se opõe a seu filho e, sobretudo, à sua nora Louise e quer proibi-los de se juntar aos insurgentes; no entanto, ele, a postos em seu ofício, tecendo, será o primeiro a cair sob os tiros.

> O VELHO HILSE (*Tremendo, com raiva contida.*) – E você quer ser mulher de verdade, hein? Então ouça bem o que vou lhe dizer. Você quer ser uma mãe, e abre a boca com toda essa falta de vergonha? Você pretende educar a sua menina e incita seu marido a cometer crimes e perversidades?!
> LOUISE (*Sem se conter.*) – O senhor com seus discursos piedosos... isso não mata a fome mesmo de uma criança. Por isso ficaram, as quatro, deitadas na sujeira e nos trapos.[31]

Aqui, no "cômodo-ateliê" dos Hilse, a casa-cativeiro é um espaço misto, ao mesmo tempo público e privado, e o doméstico está inteiramente sobredeterminado pelo social. Mas nesse drama de uma intimidade que implode sob o efeito da luta de classes, o jogo entre a casa e o mundo é ainda mais aberto e mais expressivo. A esse respeito, o quinto ato de *Os tecelões* representa ao mesmo tempo a força e a fraqueza da obra: ele abastarda a peça, que renuncia, no fim, à sua amplitude épica; mas ele lhe confere uma força, uma concentração e um sentido dramático que nenhum dos atos anteriores possuía. No último ato, o eu épico não devora o eu dramático: ambos coexistem. Se Brecht, algumas décadas mais tarde, tivesse adaptado a peça de Hauptmann, não há a menor dúvida de que não teria confinado o Velho Hilse apenas ao quinto ato, mas teria feito desse personagem uma consciência mistificada equivalente à sua Mãe Coragem.

De um naturalismo adocicado em comparação com *Os tecelões*, *Fuhrmann Henschel* (O cocheiro Henschel), peça posterior de Hauptmann, trata também do fim de uma casa. Casa compósita: o "hotel *Cisne cinza* numa pequena estação de águas da Silésia em 1860": nesse lugar se cruzam e se entrelaçam não apenas o cocheiro

31. Gerhard Hauptmann. *Os tecelões*. Trad. Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Brasiliense, 1968, p. 106. (N. da T.)

Henschel, o proprietário Siebenhaar, Wermelskirch, dono do piano-bar, e suas respectivas famílias, mas também a vida privada e a vida pública, comercial e social. Proprietário arruinado, dono de hotel expulso por outro mais empreendedor, cocheiro que enlouquece e se vê assombrado pela primeira esposa, falecida em condições suspeitas: a casa aniquilou a todos. O lar se extinguiu.[32] O eu perdeu sua intimidade. Não há mais refúgio para ele no mundo.

A PALAVRA DIVIDIDA

O teatro íntimo requer um espaço restrito, sobretudo pelo fato de sua imensidão ser toda interior. A imensidão íntima é a do microcosmo quando, dilatando-se ao extremo, ele acolhe em si o macrocosmo – é a imensidão do homem que libera seu universo interior. A casa é vasta demais para conter essa extensão infinita, e o corpo, fisicamente disperso, é periférico demais. Só a psique, em sua aparente estreiteza, pode rivalizar com a extensão sem limites do mundo. O eu absorve o cosmos – cujo movimento ele reduz à sua própria imobilidade – e transforma o visível em invisível. O teatro íntimo desafia a representação, na medida mesmo em que dá forma ao que fica para sempre fora do alcance de qualquer olhar exterior. O *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam abriu a cena quase imaterial na qual o eu-protagonista podia atravessar (ou ser atravessado por) vários mundos: "religioso", "trágico", "oculto", "passional" e (no projeto de Villiers, cuja obra ficou inacabada) "mundo astral". Entre as curiosidades do teatro simbolista, há também *Madame la mort* (A senhora morte), peça de Rachilde, qualificada de "drama cerebral" por seus contemporâneos e que, no segundo ato, se passa inteiramente no cérebro de um agonizante. Mas é Maeterlinck que, numa peça que ele qualifica de "drama íntimo", *Les Trois Justiciers* (Os três justiceiros), enfrenta o desafio de nos introduzir "nas profundezas do homem. Grutas ilimitadas, basaltos e cristais". O personagem principal –"que não é visto", segundo nos informa a lista de personagens – é a consciência de Salomão, o juiz pervertido, "acamado atrás [de uma] cortina. Ela não

32. No original, "Le foyer s'est éteint", que significa "o lar se extinguiu", mas também "a lareira (o fogo) se apagou". (N. da T.)

pode se levantar, ela está gravemente enferma". Com seus três "justiceiros", figuras alegóricas das instâncias da consciência de Salomão – a Sombra rebelde, Salta ao céu e Foge pelado ("normalmente [...] transparente. Não é percebido a não ser quando está vestido") – o "drama íntimo" de Maeterlinck parece com um "teatro do mundo" à moda de Calderón. Mas é nisso, justamente, que ele se situa aquém do teatro íntimo na nossa definição moderna – *theatrum mentis*. O complô dos três justiceiros visa a recuperar o mau juiz e, com esse objetivo, "fazer o nosso hóspede criminoso refletir", obrigá-lo a reintegrar sua consciência. Ora, a característica distintiva do eu strindberguiano – mas também do ibseniano, do tchekhoviano ou, mais tarde, do pirandelliano –, é, precisamente, que esse *foro íntimo*, postulado por séculos de filosofia cristã, tornou-se para sempre inencontrável e inabitável. Se Maeterlinck pode ser considerado, no teatro, como um pioneiro da exploração do inconsciente, sua obra também esbarra tanto na postulação de uma consciência moral que teria a última palavra, quanto na restauração, para além das provações íntimas, de um eu unificado. No momento da teoria freudiana do inconsciente, o advento do verdadeiro teatro íntimo se funda sobre um eu em perpétua contradição consigo mesmo, um eu que renunciou à sua soberania, à sua independência, um eu no qual o lugar irremediavelmente vago do foro íntimo cria um formidável apelo ao vazio. Despossuído de sua integridade, minado por dentro, esse eu em queda livre se encontra, ao mesmo tempo, distraído de sua relação com o outro no âmbito da colisão dramática, desviado – ou devolvido – a si mesmo, engolfado por seu próprio abismo. Desde então, o drama não se desenrola mais prioritariamente na esfera interpessoal, intersubjetiva – o que Szondi chama de "entre-dois" –, mas numa nova esfera intrapessoal e intrassubjetiva. Face a face sem mediação, confrontação do eu com o mundo, na qual, incessantemente, um se funde com o outro. "O mundo e o eu", escreve Robert Abirached, "são assim considerados como realidades inacabadas, que não podem encontrar a plenitude a não ser um através do outro, em um equilíbrio sempre provisório e sempre submetido à reconquista."[33]

33. Robert Abirached. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978.

Em vez de "equilíbrio provisório", prefiro dizer entropia: perda progressiva da energia do eu – até que a aceitação de seu próprio despedaçamento lhe permita, como na "partenogênese da alma" strindberguiana, reinvestir o cosmos e reassumir a responsabilidade pelo mundo. Na obra de Tchekhov, no entanto, na qual o eu do personagem permanece distinto do do autor, não se assiste a essa retomada – ou a essa neguentropia – que se verifica em Strindberg e o personagem "carrega o luto de [sua] vida", como Macha em *As três irmãs*. Em uma mistura singular de incompreensão e hiperlucidez a respeito de si mesmo, o personagem tchekhoviano pronuncia infindavelmente o réquiem de seu eu desvanecido ou esvaziado. Platonov acredita que poderia ter sido Hamlet ou Dom Juan e lamenta sua alma "que se tornou esquelética há tanto tempo que não há meio de ressuscitá-la"; e se Ivánov se interroga sobre o "assassinato psíquico" que está perpetrando contra sua esposa, é só com o intuito de se precipitar na opacidade de sua própria consciência: "É provável que eu seja culpado, estou tão confuso, tão paralisado. Não consigo entender os outros e nem a mim mesmo [...] Agora você me diz que ela vai morrer logo, e eu não sinto nem amor nem pena, só um vazio, um cansaço. Pode parecer monstruoso, mas nem eu mesmo sei o que está acontecendo com minha alma."[34] O eu tchekhoviano não deixa de evocar o de Kafka em seu *Diário*: "uma fonte a seco", "oco como uma concha na praia, prestes a ser esmagada por um pontapé."

Desde seu primeiro relato autobiográfico, *O filho da criada*, Strindberg desenvolve o tema do eu em conflito consigo mesmo, do *eu dividido*: "Seu novo eu se insurgia contra o antigo e os dois viveram a vida toda em desacordo, como dois esposos infelizes sem poder se separar." Da exposição desse tema autobiográfico sai diretamente a forma dramática strindberguiana e, em primeiro lugar, a cena conjugal. Strindberg passa logicamente dessa constatação do eu dividido à destruição da noção de caráter: "Onde estava o *eu*? O que podia ser o caráter? Ele não se encontrava nem aqui, nem ali, ele estava ao mesmo tempo de um lado e do outro. O *eu* não é algo de absoluto, é uma diversidade de reflexos, uma complexidade de instintos e desejos, alguns dos quais são abafados, e outros se manifestam." O que o escritor havia observado sobre si mesmo, ele aplicaria em seguida a suas projeções, a suas criaturas de teatro: personagens *sem caráter*, no sentido em que *kharacter* designa, em Aristóteles, o dado mais estável do personagem dramático, aquele que lhe confere unidade e estabilidade, enfim, sua marca pessoal. Psicológico – ou melhor, *psíquico* – em todas as suas fibras, o teatro de Strindberg se coloca assim fora do alcance de qualquer *psicologismo* reducionista:

> A alma dos meus personagens (seu caráter) é um conglomerado de civilizações passadas e atuais, de trechos de livros e jornais, de pedaços de homens, de trapos de roupas domingueiras que viraram farrapos, do mesmo modo que a alma é uma reunião de peças de todos os tipos. [...]
>
> O caráter não me parece, portanto, ser uma coisa tão estável como se gosta de fazer crer. E eu não me encarregarei de fazer uma classificação dos caracteres, visto que os homens não podem ser catalogados. Cada vez que quero estudar um homem, acabo por achar que o objeto de minhas observações tem o espírito perturbado, de tão incoerente que é a forma de pensar e agir dos homens quando se segue de perto sua agitação interior. Observando dia após dia as ideias que eles concebem, as opiniões que emitem ou suas veleidades de ação descobre-se uma verdadeira mixórdia que não merece o nome de caráter. Tudo se apresenta como uma improvisação sem nexo, e o homem, sempre em contradição consigo mesmo, aparece como o maior mentiroso do mundo.[35]

Definindo seu teatro, Strindberg introduzia, sem saber, o de Pirandello. Em *Cada um a seu modo*, que forma, com *Seis personagens à procura de um autor* e *Esta noite se improvisa*, a trilogia denominada do "teatro sobre o teatro" e põe em cena uma representação interrompida por um escândalo (os personagens "reais", cujo drama "vivido" Pirandello teria transposto, estão na plateia), personagens de

34. A. P. Tchékhov. *Ivánov*, *op. cit.*, p. 27-28. (N. da T.)

35. August Strindberg. *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op. cit.* (respectivamente, prefácio de *Mademoiselle Julie* e "Second groupe des *Vivisections*").

críticos de teatro brigam exatamente, durante um intermédio, a respeito da pulverização dos personagens perpetrada pelo dramaturgo siciliano: "Perdão, mas você acha lícito destruir dessa maneira o caráter das personagens?

– Mas que caracteres, me diga, faça-me o favor! Onde você os encontra, na vida, esses tais caracteres?"...[36]

Os personagens pirandellianos não poderiam negar que seu próprio eu seja despedaçado, prismático, camaleônico e totalmente avesso à noção de caráter. Em *Cada um a seu modo*, Diego diz:

> Tendemos todos nós a nos casar para toda a vida com uma única alma, a mais cômoda, aquela que nos traz por dote a faculdade mais apta de atingir o estado a que aspiramos; mas depois, fora do honesto teto conjugal da nossa consciência, temos ligações, ligações e deslizes sem fim com todas as nossas outras almas rejeitadas, que estão lá embaixo, nos subterrâneos de nosso ser, e das quais nascem atos, pensamentos, que não queremos reconhecer, ou que, forçados, adotamos ou legitimamos com acomodamentos, reservas e cautelas.[37]

Todo o drama pirandelliano está aí: "Na convicção que tenho de que cada um de nós – diz o Pai dos *Seis personagens* – julga ser 'um', o que não é verdade, porque é 'muitos'; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: 'um' com este, 'um' com aquele – diversíssimos!"[38] Essa incansável construção de si mesmo sob o olhar do outro, essa desesperada blindagem, essa maneira de se remeter ao outro para tomar forma (nesse sentido Pirandello é um dramaturgo sartriano, isto é, a filosofia sartriana dá conta do drama pirandelliano que, por sua vez, serve de modelo para a dramaturgia

36. Pirandello. Cada um a seu modo. Trad. Pérola de Carvalho e J. Guinsburg. In: J. Guinsburg (org.). *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 352. (N. da T.)

37. Pirandello. Cada um a seu modo, *op. cit.*, p. 338. (N. da T.)

38. Pirandello. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Brutus Pedreira. In: *Teatro de Pirandello – 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 43. (N. da T.)

sartriana) constitui o *sofrimento* do personagem. Sob a máscara sem cessar arrancada e reajustada – máscara de carne, "máscara nua" – o ser íntimo pirandelliano não é mais do que uma "ferida" que teme ser exibida em sua nudez. "Estou nua!" grita sem descanso, para aqueles que a acolheram, Ersília, a jovem desesperada e suicida de *Vestir os nus*. Em torno desse desvelamento trágico de uma intimidade em carne viva, de uma intimidade exposta como o avesso de uma luva ("Eu me debato, sofro – sei lá! como se estivesse para além de mim mesma [...]!", proclama uma personagem de *Cada qual a seu modo*[39]) se organiza o teatro íntimo de Luigi Pirandello. Teatro cruel como poucos, e ainda mais cruel por ser cerebral. Como na cena quase strindberguiana, de "combate dos cérebros" e de "luta dos sexos", na qual Ersília se vê confrontada com seu antigo amante, o cônsul Grotti: "Olhe que agora eu posso dizer tudo... aquilo que ninguém jamais ousou dizer... estou tocando o fundo, o último fundo, eu... grito a verdade dos loucos... as coisas brutas de quem sabe que jamais se levantará... de quem não tem mais esperança de cobrir sua vergonha mais íntima!"[40] Pôr seus personagens em situação de proferir o indizível de sua ferida íntima, é a aposta do teatro pirandelliano e seu princípio dinâmico. Aposta, porque uma revelação desse tipo rompe, por seu caráter hegemônico e solipsista, a regra fundamental do drama: o movimento interpessoal do diálogo e da ação dramáticas. Princípio dinâmico, já que, para responder a esse desafio, o dramaturgo refaz completamente – ou desconstrói – a forma dramática... À Enteada de *Seis personagens*... que quer que se represente seu drama – sua visão do drama e não a do Pai –, o Diretor "irritado" responde, como servidor tradicional do teatro, que:

> não é possível que uma personagem se coloque, assim, tão à frente, e se sobreponha às outras, tomando conta da cena. [...] Eu também sei muito bem que cada um tem toda uma vida própria, por dentro de si, e que gostaria de pô-la para fora. Mas o difícil é justamente

39. Pirandello. *Cada um a seu modo*, *op. cit.*, p. 342. (N. da T.)

40. Pirandello. *Vestir os nus*. Trad. Ruggero Jacobbi. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 70. (N. da T.)

> isso – fazer vir para fora só aquele tanto que é necessário, em relação com os outros; e mesmo naquele pouco dar a entender toda a outra vida que permanece dentro! Ah, muito cômodo seria, se cada personagem pudesse, num belo monólogo, ou... sem mais... numa conferência, vir despejar diante do público tudo o que lhe ferve por dentro![41]

Mas Pirandello inventa justamente uma dramaturgia que contorna a proibição de uma intrassubjetividade desenfreada.

A recusa à extroversão do íntimo (que o Diretor brande aqui, mas que também pode ficar a cargo de um dos "personagens", por exemplo, o Filho: "Senhor, o que eu estou passando, o que eu sinto, não posso e não quero expressá-lo. Poderia, no máximo, confessá-lo, e não quero fazê-lo nem para mim mesmo. Isso não pode, portanto, dar lugar, como vê, a nenhuma ação da minha parte." [42]) vai se transformar, nas mãos do mestre da ironia que é Pirandello, em instrumento de desvelamento do íntimo. A figura retórica e poética da *preterição* – "fingir não querer dizer o que, entretanto, se diz muito claramente, e muitas vezes até com força" – perpassa toda a obra dramática de Pirandello e marca o surgimento do teatro íntimo do autor siciliano. Facilitada pelo procedimento do "teatro sobre o teatro", a preterição também está presente nas outras peças. Em *Vestir os nus*, ela é desempenhada pelo personagem do escritor Ludovico Nota, que acolhe a infeliz Ersília e acredita estar apaixonado por ela. De início, ele não pretende escrever o romance de Ersília, mas vivê-lo; entretanto, a seguir, sentindo-se de tal modo tomado pelo drama íntimo de "sua" Ersília quanto o Diretor pelo de "seus" seis personagens, Ludovico tenta em vão se livrar da responsabilidade em relação à perturbadora jovem. Em *Henrique IV*, a preterição está a cargo de Donna Mathilda, de Belcredi e do jovem di Nolli, que tentam imprudentemente fazer com que seja reintegrado o eu de Carlo di Nolli que, dezoito anos antes, havia confundido sua personalidade com a

41. Pirandello. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg. In: J. Guinsburg, *op. cit.*, p. 224. (N. da T.)

42. *Ibidem*, p. 205. (N. da T.)

de Henrique IV da Alemanha. Em *A volúpia da honra*, a preterição se manifesta através de Baldovino que recusa a função de marido de fachada que lhe havia sido atribuída e pretende interpretar até o fim o papel do "bom marido de uma mulher honrada" e de "bom pai" de uma criança que não é sua... Todas essas recusas ou essas obstruções são uma e a mesma coisa, reivindicada por Pirandello no prefácio de *Seis personagens à procura de um autor*:

> Mas por que – disse a mim mesmo – não descrever um caso como este, realmente inédito, de um autor que se recusa a dar vida a algumas de suas personagens já nascidas vivas na fantasia dele, bem como o caso de como essas personagens, por possuírem definitivamente, em si próprias, a vida, não aceitam ficar fora do mundo da arte? [...] mas o drama [dessas personagens] em seu aspecto trágico, não consegue emergir cenicamente, porque falta o autor que elas procuram inutilmente. Ao contrário, o que emerge e se representa é o aspecto cômico resultante dessa tentativa inútil delas, junto com tudo aquilo que há de trágico no fato de as seis terem sido recusadas.[43]

Aqui ainda o afrontamento dialético do eu épico e do eu dramático engendra o espaço do teatro íntimo. Baldovino, Ersília, os "seis personagens" são trânsfugas da *rua* – o que equivale a dizer: do teatro do mundo – que aportam na cena do teatro íntimo não para viver aí seu *fait divers* através de uma ação dramática no presente, mas para rememorá-lo, cada um na primeira pessoa, e experimentar de quando em quando a revivescência do acontecido. Daí a dicotomia do drama pirandelliano: por um lado, o drama vivido, o *drama anterior*, que não

43. Luigi Pirandello, prefácio a Six personnages en quête d'auteur, in: *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*. Denoël-Gonthier, 1968 (Médiations). (Em português, ver a tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci para o prefácio à peça de Luigi Pirandello, traduzida por Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 9 e 12. N. da T.)

será representado; por outro lado, o que chamei de *metadrama*,[44] espécie de reconstituição, entrecortada por comentários, conjeturas, hipóteses que remetem a um ponto de vista interior e subjetivo de cada uma das partes envolvidas. O metadrama interrompe, fragmenta, descronologiza o drama anterior – tema característico da peça naturalista. Nem por isso ele o abstrai ou desdramatiza. O peso do vivido permanece, mesmo se não encontra seu centro de gravidade a não ser em algumas figuras privilegiadas: os "seis personagens" ou Ersília, seu amante e seu noivo em *Vestir os nus*. Assim se efetua a passagem – que denominei "teatro íntimo" – entre uma dramaturgia da intersubjetividade e uma dramaturgia da intrassubjetividade.

Graças a essa operação, o microcosmo dramático é objeto de uma divisão: de um lado o drama "vivido" (e, como diz Baldovino, "quando alguém vive, ele vive e não se vê"), tratado pela preterição; do outro, o drama "refletido". O espectador do teatro pirandelliano não percebe o drama a não ser filtrado pela consciência espectadora, retrospectiva e especulativa do eu épico. O autor imaginou uma ação (*drama*), mas essa ação é adiada e suspensa por seu próprio relato ou comentário. Criando esse dispositivo – que regula a distância necessária à descoberta da intimidade do personagem e à proferição da palavra íntima –, Pirandello apenas radicaliza uma tendência já presente nas dramaturgias de Strindberg, Maeterlinck, Tchekhov, e até de Schnitzler. Em Strindberg, sabemos que certos personagens posteriores à crise de *Inferno*, como a Inês do *Sonho*, vivem e simultaneamente se olham viver. Nas peças de Maeterlinck, a vida está mais claramente suspensa; os personagens de *A intrusa*, de *Os cegos* ou de *Interior*, sejam eles vigias ou mensageiros, são apanhados em sua espera para contar ou receber a Notícia: morte da mãe, do guia, da criança. A cisão do microcosmo é absolutamente nítida em *Interior*: no fundo do teatro, o eu dramático plural da família, recolhida em sua silenciosa casa e percebida apenas de relance através das janelas; no proscênio o eu épico, também coletivo, da comunidade do vilarejo que se reúne e fala com o Estrangeiro antes de se desincumbir de sua sinistra missão. Nas peças de Tchekhov, o microcosmo dramático não está cortado em dois, mas separado e explodido a partir do seu interior: pela atitude sonambúlica – pensativa ou sonhadora – dos personagens, sua propensão ao solipsismo; pelo diálogo que, de fato, não passa de um aglomerado de solilóquios. A curiosa peça de Schnitzler intitulada *Der grüne Kakadu* (*A cacatua verde*) anuncia ao mesmo tempo Pirandello e Genet, e põe em contato teatro íntimo e teatro do mundo, ficção e história. No dia da tomada da Bastilha, no cabaré da *Cacatua verde*, atores improvisam bandoleiros e filhas de vida airada diante de um público aristocrático que veio se envilecer; mas a ficção vai encontrar duplamente a realidade: enquanto passa pela porta do cabaré, no alto de uma vara, a cabeça de de Launay, governador da Bastilha, um dos atores mata com uma punhalada um espectador, o duque de Carignan, que ele desconfia ser amante de sua mulher. A divisão do microcosmo dramático confirma a divisão do eu e essa dualidade, daí por diante inevitável, no âmbito do drama moderno, do eu dramático e do eu épico, o segundo não deixando de penetrar, de revirar e de pôr em cena a intimidade do primeiro.

44. Sobre a questão do "metadrama", remeto a meu livro *L'avenir du drame*. Editions de L'Aire, Lausanne, 1981.

O EU ERRANTE

O eu misto, que produz o íntimo e o dá em espetáculo, é um *eu errante* ao qual poderia convir a apresentação que um outro personagem de *O prazer da honestidade (Il piacere dell'onestà)*, de Pirandello, faz de Baldovino: "Ele parecia não estar mais na terra, mas num país de sonho, estranho, lúgubre, misterioso, no qual ele se movia como senhor, onde as coisas mais estranhas, mais inverossímeis, podiam acontecer e se tornar normais e familiares." Para esse eu errante, na intimidade do qual o cosmo se dissolve, o mais próximo se torna o mais longínquo, e o mais longínquo o mais próximo. Na obra de Strindberg, a promiscuidade conjugal cava distâncias infinitas entre o homem e a mulher; mas a telepatia amorosa aproxima, até a fusão, dois seres que o tempo e o espaço separavam. Do mesmo modo, mais tarde, em *Le Soulier de satin* (O sapato de cetim), para Rodrigo e Prouhèze, "os dois amantes estelares" de Claudel, "que cada ano, depois de longas peregrinações chegam a se defrontar, sem jamais

poder se reunir de um lado e de outro da Via Láctea": "O doloroso sacrifício deles produziu sob seus passos consequências inesgotáveis, cujos círculos a terra não é grande o suficiente para conter; é preciso, então, que o Céu e a eternidade venham acrescentar também os seus. As Quatro Jornadas não são longas o suficiente para pôr em jogo todos os aspectos dessas consequências diretas e indiretas, próximas e longínquas".[45]

Esse eu errante, que pode se deslocar tanto numa sociedade historicamente definida, quanto num mundo de "fantasia", esse eu na linhagem do Peer Gynt de Ibsen e do Desconhecido de *Rumo a Damasco*, de Strindberg, foi o cadinho de todas as (r)evoluções dramatúrgicas desde o expressionismo até o teatro dito "do absurdo", passando por Claudel e por Brecht. Para pôr em cena essa errância do eu, o drama moderno se liga com a forma muito antiga – que remonta até as representações medievais da Paixão e da via-crúcis – do "drama itinerante" ou da "peregrinação dramática". Estação após estação, Peer Gynt e o Desconhecido percorrem o mundo; mas a viagem exterior, com suas aparências de romance de formação ou picaresco, remete evidentemente a uma viagem interior do protagonista, remete à busca espiritual sem fim de seu inencontrável eu. Ao termo de seu périplo, Peer Gynt, velho, só reencontra sua terra natal para acabar de se perder e se dissolver: ele se despoja de suas sucessivas identidades, de todas as máscaras que usou na cena do mundo, ao sabor de suas notáveis capacidades de fabulação e "como uma cebola que vai sendo descascada", descobre apenas o vazio lá onde seu ser íntimo deveria se aninhar: "Que inacreditável quantidade de cascas. O miolo vai enfim aparecer! (*Remove todas as camadas.*) Que diabo! Ele não aparece! Até o mais íntimo do íntimo, só cascas – e cada vez mais finas." Por sua vez, o Desconhecido não passa de um eu despedaçado, explodido, suspenso no cosmos, tendo por único vestígio de identidade um sofrimento genérico que o liga ao conjunto do gênero humano:

45. Paul Claudel, discurso de 1944 e texto de 1943 sobre *Le Soulier de satin* na Comédie-Française, in: *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade).

> Onde estou? Onde estive? Será inverno, verão ou primavera? Em que século eu vivo? E que região do mundo é esta? Sou uma criança ou um velho? Homem ou mulher? Sou um deus ou um diabo? Quem é você? Você é você ou você é eu? O que eu vejo em volta são minhas entranhas, ou estrelas ou redes de nervos no fundo de um olho? É água ou são minhas lágrimas? Silêncio, eis que acabo de dar um salto de mil anos no tempo e começo a me concentrar em mim mesmo, a me juntar outra vez, a me cristalizar! Um pouco de paciência e logo, pela segunda vez, terei sido criado e, brotando das águas sombrias do caos, a flor de lótus erguerá a cabeça para o sol para dizer: sou eu! Devo ter dormido alguns milhões de anos, e sonhei que explodia e me transformava em éter, não sentia mais nada, imune à dor como à alegria, eu tinha entrado em repouso, tinha atingido o perfeito equilíbrio! Mas agora! Oh, agora! Sofro como se eu fosse – sozinho – todo o gênero humano.

O eu errante não é aqui mais que uma figura diáfana, uma insígnia na trama cósmica, a marca da humanidade dolorosa sobre o sudário do mundo. A ilusão de uma ressurreição, que preside a busca do Desconhecido e vai pontuar toda a dramaturgia expressionista, transforma-se na realidade de uma morte, de uma reabsorção pelo regaço materno: "Minha mãe, minha esposa, a mulher sem pecado! / Esconda-me, esconda-me, esconda-me todo em ti!", implora Peer Gynt, ao fim de seu longo caminho, nos braços de Solveig. O eu hipertrofiado tinha, ao longo de sua errância, ocupado totalmente o teatro do mundo; ele retoma, antes de desaparecer, suas menores dimensões. A errância desemboca na morte, essa longa viagem imóvel; ela se conclui, como mais tarde na obra de Beckett, por um retorno ao estado inerte da matéria inanimada.

Dessa dramaturgia do eu errante, o expressionismo recupera o essencial: o desarraigamento (antinaturalista) do ser humano em relação a seu "meio" e a busca de si mesmo através das etapas sucessivas do *Stationendrama*. O quadro do banquete na taverna de *Rumo a Damasco II* – no qual o Desconhecido é primeiro homenageado e festejado como o maior alquimista do mundo por uma sociedade erudita, que, depois, se metamorfoseia em "ordem báquica" e vaia seu convidado, arrastando-o na lama e, finalmente, jogando-o na prisão – constitui

o paradigma da dramaturgia expressionista. Ele serve claramente de modelo ao último quadro de *Da aurora à meia-noite*[46], no qual o protagonista de Kaiser, que se havia refugiado entre os penitentes num abrigo do Exército da Salvação, vê como eles se jogam sobre o seu dinheiro e como a jovem que ele considerava sua redentora o denuncia a policiais assassinos. Na peça de Kaiser como em todo o teatro expressionista, o mundo, representado por uma série de ambientes, cada qual mais venenoso e desumano que o outro, devora o eu ao qual nada mais resta senão exalar sua última queixa ou seu último grito: "*Ecce homo*". A errância do protagonista de *Da aurora à meia-noite* - bancário que subtrai uma alta soma de seu caixa para dilapidá-la (alquimista strindberguiano em ponto pequeno, ele também ataca os falsos valores da sociedade) é uma dupla deriva no espaço - da "pequena cidade de W." à "grande cidade de B." - e no tempo - "da aurora à meia-noite". Ela permite a confrontação entre um indivíduo "vagabundo" e essas espécies de conglomerados humanos secretados pelo banco, pela família, pelo velódromo da grande cidade ("Olhem só aquele grupo lá no alto, diz o Caixa: cinco grupos de braços que se enlaçam, cinco cabeças sobre um ombro. Um peito esmagado contra a balaustrada por cinco pares de braços."), pelo "bar-dancing" e pelo abrigo do Exército da Salvação... A hidra social sufoca o indivíduo que de repente decidiu não mais compactuar com ela. O teatro expressionista se engaja numa veemente denúncia individualista da sociedade massificada. Com a seguinte vantagem, em relação ao naturalismo de outrora: o eu errante do protagonista constitui um ponto de vista exterior, profundamente polêmico, sobre os diferentes meios percorridos. De fato, o Caixa de Kaiser está menos voltado para si mesmo e enrodilhado sobre seu ser íntimo do que voltado para - ou contra - um mundo desumanizado. Para um quadro no qual, caminhando numa paisagem de neve com árvore esquálida, o Caixa nos fala da metamorfose de seu próprio eu, quantos outros quadros nos quais ele nos aponta o espetáculo aflitivo da sociedade...

46. Georg Kaiser. Da aurora à meia-noite. Trad. Gabriela Wondracek Linck. *Contingentia*. Revista do Setor de Alemão da UFRGS, v. 5, n. 2, 2010. (N. da T.) Disponível em: http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/17672/10379#autorv. Acesso em: 16/06/2012.

O eu errante, que era misto (épico-dramático), tende a não ser mais que um eu épico; o teatro expressionista não toma de empréstimo de fato à dramaturgia strindberguiana da subjetividade nada além de uma forma oca, da qual o próprio sujeito, tratado de modo rápido ou simplista, praticamente se retirou e onde o teatro íntimo está reduzido ao mínimo. O expressionismo inverte o modelo strindberguiano do "drama itinerante": o teatro do eu se transforma em teatro do mundo. Reviravolta decisiva no nascimento do *teatro épico*...

Porque Brecht, por sua vez, retoma a forma legada por seus predecessores expressionistas, em especial Kaiser, e a submete a uma formidável distorção. Desde sua primeira peça, *Baal*, que se coloca como paródia explícita do drama expressionista,[47] ele liquida o idealismo e o humanismo abstrato, em resumo, todo o aspecto crístico que saturava as obras expressionistas. Contrariamente ao Caixa de Kaiser, Baal, o poeta errante, covarde, violento, beberrão, assassino, homossexual e sedutor de todas as mulheres que cruzam o seu caminho, não se converterá ao angelismo. De seus primeiros feitos poéticos até sua morte, em direção à qual ele se arrasta "de quatro", ele se comporta como um animal... O personagem de Brecht evoca, é certo, em um último canto, a volta à mãe, cara a Ibsen e Strindberg - "Expulsos do céu e do inferno! / Assassinos que sofreram muita desgraça! Por que não ficaram no ventre das mães? / Onde havia silêncio e se dormia em paz..." [48] Mas esse eu extravagante, que transforma qualquer vida em carniça, devora mundo, sociedade e cosmos de preferência a se deixar devorar por eles: "Baal espia os urubus sobrevoando / Aguardando Baal-cadáver para atacar / Quieto Baal simula a morte vez em quando / Urubus devora no jantar."[49] Se o herói expressionista está "metido até a barriga na espessa lama da terra, enquanto que o peito plana através do cosmos num rufar de asas" e se "entre as duas metades do corpo não há nada além de um

47. Do *Solitário* de Johst, segundo nos diz Bernard Dort in: *Lectures de Brecht*, Éditions du Seuil, 1960 (Pierres vives). (Em português ver *Leitura de Brecht*. Trad. Mário Serio. [s. l.]: Editorial Forja, 1980. N. da T.)

48. Bertolt Brecht. Baal. In: *Teatro completo 1*. Trad. Márcio Aurélio e Willi Bolle. São Paulo: Paz e Terra, 1987, p. 68. (N. da T.)

49. *Idem, op. cit.*, p. 70. (N. da T.)

cordão umbilical",[50] o Brecht de *Baal* cortou, de saída, esse cordão e deixou que desaparecesse nas nuvens a parte aérea. De *Baal* a *Schweik na Segunda Guerra mundial*, passando por *Na selva das cidades*, *Homem é homem*, *Mãe Coragem e seus filhos*, o personagem brechtiano é um eu errante que, em vez de se retirar do mundo para se tornar puro espírito, não para de se ancorar nele mais e mais profundamente, na maior parte das vezes a contragosto.

Consciência alienada e descentrada, o personagem brechtiano procede, também ele, de um eu dividido, mas essa divisão, que era intrassubjetiva na obra de Strindberg, Tchekhov ou Pirandello, se torna puramente social e histórica. O personagem brechtiano, tal como Bernard Dort o retratra,[51] não possui nenhuma unidade fora de suas contradições; ele se afirma de início a fim como um ser público: o lugar geométrico das contradições de uma dada sociedade. Sob o olhar behaviorista de Brecht, *gestus* – comportamentos dos homens entre si –, nada de *raptus* ou outras derivas psíquicas. Nenhum muro ou tela separa mais a vida privada da vida pública. A maternidade de Pelagea Vlassova (*A mãe*) e a de Mãe Coragem são inteiramente apanhadas pelo processo histórico, revolução de 1917 ou guerra dos Trinta Anos; melhor dizendo, elas são produto disso. Levando ao extremo, podemos dizer que a dramaturgia épica de Brecht representa a negação do íntimo e de seu teatro: "Eu me interesso muito pouco pelas coisas privadas (para as quais, ainda por cima, não disponho de nenhum modo de representação que me satisfaça)",[52] confessava, aliás, o autor de *Mãe Coragem*. E o mesmo acontece com Piscator, o outro grande pilar do teatro épico, com quem Brecht colaborou durante um período: "abrir o quarto para a dimensão do mundo" era

50. Bernard Diebold. *Anarchie im Drama*, citado por Philippe Ivernel. L'abstration et l'inflation tragique dans le théâtre expressioniste allemand. *L' Expressionnisme dans le théâtre européen*, Editions du C.N.R.S., 1971.

51. Ver Bernard Dort. *Lectures de Brecht*, *op. cit*.

52. Bertolt Brecht, *Journal de travail*, 1938-1955, trad. de Philippe Ivernel. Paris: L'Arche, 1976. (Em português ver: Bertolt Brecht. *Diário de Trabalho*, 2 v. Trad. de Reinaldo Guarany e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. N. da T.)

a palavra de ordem daquele que se autoproclamava "engenheiro da cena" e pretendia, com o auxílio de projeções cinematográficas, tapetes rolantes e "cena hemisférica", alçar em seus espetáculos as "cenas da vida privada à dimensão histórica", porque "não é a relação do homem consigo mesmo, nem sua relação com Deus que está no centro, mas suas relações com a sociedade. Sempre que ele entra em cena, entram com ele sua classe e sua camada social."[53]

No teatro épico brechtiano, o dramatúrgico tem precedência sobre o cenográfico e a epicização do teatro é conduzida de modo mais sutil, menos "maciço" e espetacular. O eu épico substitui continuamente o eu dramático e vice-versa, daí o personagem brechtiano se constituir como recitante e testemunha de si mesmo e dos acontecimentos coletivos que pontuam sua existência. Por isso, mesmo a cena mais privada é tratada como "cena da rua". Quando, no quadro intitulado "O espião" de *Terror e miséria do III Reich*, o Pai exclama: "Dentro de minhas quatro paredes, posso dizer o que bem entender. Em minha própria casa não admito censura",[54] toda a arte de Brecht, inventoriando o fascismo de todos os dias, consiste em nos fazer compreender que se trata de uma antífrase perfeita. "O espião" põe em cena uma cena doméstica entre marido e mulher que temem ser denunciados pelo próprio filho – um garotinho – por ideias subversivas; mas, "descotidianizada" e historicizada, essa cena conjugal não assume jamais o modo strindberguiano: a descarga histérica é a todo momento interrompida e convertida em uma economia do político. Processo que Walter Benjamin erigiu como modelo do tratamento épico da vida privada: "O exemplo mais primitivo [de teatro épico]: uma cena de família. A mulher está amassando um travesseiro, para jogá-lo na filha; o pai está abrindo a janela para chamar a polícia. Nesse momento, aparece na porta um estranho. *Tableau*,

53. Erwin Piscator. *Le Théâtre politique*. Trad. de Arthur Adamov. Paris: L'Arche, 1962. (Em português, ver: Erwin Piscator. *Teatro político*. Trad. Aldo della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. N. da T.)

54. Bertolt Brecht. Terror e miséria do III Reich. Trad. Gilda Oswaldo Cruz. In: *Teatro v. 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 73. (N. da T.)

como se costumava dizer, no princípio do século."[55] O estranho, aqui, é óbvio, é o próprio Brecht; ou, mais precisamente, o olhar político brechtiano que "desprivatiza" a cena íntima e a eleva ao teatro do mundo. Graças à sua prática permanente do efeito de distanciamento, Brecht substitui a relação de proximidade, a tensão interssubjetiva – sem falar das tensões intrassubjetivas, completamente ausentes do teatro épico – pelo *afastamento generalizado*: distância de um personagem em relação aos demais – mesmo que sejam seus parentes: pai, filho ou cônjuge –, distância do personagem em relação a si mesmo, desvio de qualquer relação, mesmo afetiva, pelo conjunto do circuito sócio-histórico.

O teatro épico, mesmo quando não almeja a globalização da "cena hemisférica" piscatoriana, mesmo quando se localiza e limita a errância do personagem, supõe, a exemplo do Anunciador de Claudel no início do *Soulier de satin*, que "a cena" do drama "é o mundo". Desde então, o autor do teatro épico é levado a assumir, a fim de dar uma aparência concreta ao eu épico, os trajes do artista de feira "mostrador de mundos". Figuras ao mesmo tempo espertas e ingênuas que Brecht (cf. *A resistível ascensão de Arturo Ui* e tantas outras peças) aprecia tanto quanto Claudel. Claro, o eu épico brechtiano fala uma linguagem oposta à de Claudel. Ele não apresentará nunca ao público "todas as grandes constelações de um e de outro hemisfério, a Ursa Maior, a Ursa Menor, Cassiopeia, Órion, o Cruzeiro do Sul [...] suspensas em ordem como enormes girândolas e como gigantescas panóplias em torno do céu" e não se gabará de poder "tocá-las com [sua] bengala" (*Le Soulier de satin*). Mas se o gesto brechtiano, visa a outros astros bem terrestres – as instituições sociais, políticas, econômicas ou a "besta imunda" – no fundo, não difere fundamentalmente do de Claudel. Aquele que *mostra* – e se remete assim ao Autor do *Grande teatro do mundo* – visa a uma cosmogonia, e essa cosmogonia pode tanto ser marxista como católica.

55. Walter Benjamin. *Essais sur Bertolt Brecht*. Trad. de Paul Laveau, F. M. Petite collection Maspero, 1969. (Em português, Walter Benjamin. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 81-82. N. da T.)

Quanto aos personagens que são o objeto desse mostrar, só poderiam ser considerados, ao contrário dos de Strindberg e do teatro íntimo, a partir do exterior, sem que sua interioridade seja levada em conta. Diante do personagem psíquico strindberguiano, e até mesmo do ser humano comum, o personagem brechtiano ou o claudeliano são, em alguma medida, "monstros", criaturas de estatura supra-humana. "Modelos de humanidade", pensa Claudel, "personagens típicos", prefere Brecht, que, em seus *Diários*, se interroga sobre o personagem de Galy Gay: "Me falta para *Galgei* a figura de dimensão excepcional que possa carregar a fábula. Numerosas figuras se deixam introduzir nessa fábula; é preciso que eu tenha a maior." O personagem do teatro épico é a *imago*. Uma "imago" tratada por Claudel muito classicamente, como a exaltação, por meio de uma figura exemplar, de virtudes espirituais, em especial em *O livro de Cristóvão Colombo*, ou, de maneira mais paradoxal e oblíqua por Brecht, por meio de Galy Gay, Arturo Ui ou a Mãe que de encarnação da maternidade desliza para a figura da práxis revolucionária. Confiscado pelo teatro épico, o eu errante não conserva mais nenhum parentesco com o caráter pulverizado do teatro íntimo. Nem mesmo com o "pequeno homem", na psique do qual se inscreve a alienação social, da qual Reich fala na época em que Brecht constrói seu teatro épico. Essa é a grandeza e esses são os limites do teatro de Brecht e de Claudel, dois modernos contadores de imensas parábolas.

Daí a fragilidade geral das críticas ao teatro épico quando denunciam o pouco caso que essa dramaturgia faz do *subjetivo*. "Há, afirma Sartre, uma insuficiência muito clara do épico: jamais Brecht [...] resolveu no âmbito do marxismo o problema da subjetividade e da objetividade e, por conseguinte, jamais conseguiu atribuir à subjetividade um espaço real, levando-a efetivamente em conta."[56] Barthes estende a crítica a toda a arte de essência marxista: "Há uma espécie de demissão das obras modernas diante da relação inter-humana, interindividual. Os grandes movimentos de emancipação ideológica – digamos, para falar claramente, o marxismo – deixaram de lado o homem privado [...] Ora, sabemos muito bem que, aí, há ainda um

56. Jean-Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Textos escolhidos e apresentados por Michel Contat e Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973 (Idées).

desperdício, há ainda alguma coisa que não funciona: enquanto houver 'cenas' conjugais, haverá questões a serem colocadas ao mundo."[57] E é sintoma de uma crítica pouco segura de seu ângulo de ataque, a cláusula de indulgência que nossos dois autores introduzem em suas afirmações: "aliás [Brecht] não tinha razão para fazê-lo e não era ele quem deveria fazê-lo" (Sartre); "e sem dúvida não era possível fazer de outro modo" (Barthes). Em resposta a Brecht e às "insuficiências" de seu teatro, Sartre sonhava com um "teatro dramático muito próximo do épico e que não seja burguês", mas é espantoso que ele não tenha descoberto essa forma na obra de Pirandello. A resposta mais recente, de dramaturgos como Kroetz, Sperr, Fassbinder, nos importa mais por provir de autores que fizeram do "pequeno homem" reichiano a própria humanidade de seu teatro e que atribuíram a dois contemporâneos de Brecht, Marieluise Fleisser e Ödön von Horváth, a paternidade de sua dramaturgia.

O denominador comum ao teatro de Fleisser e ao de Horváth – como ao de seus atuais "descendentes" – Fassbinder, Kroetz, Sperr etc. – é a limitação da ação dramática a um meio estreito e quase imóvel. *Italienische nacht* (Noite italiana) de Horváth se passa "numa cidadezinha do sul da Alemanha entre 1930 e 1932", isto é, num lugar e numa época em que o enfrentamento – que está no centro da peça – entre os republicanos aliados aos marxistas e os nazistas ainda podia passar por uma querela puramente local. *Glaube, Liebe, Hoffnung (Fé, esperança e caridade)*[58] se inscreve em um ambiente medíocre de pequenos empregados e funcionários públicos entre os quais se debate uma desempregada. Para poder pagar pelo registro como representante comercial, ela tenta vender seu futuro cadáver ao Instituto de anatomia. Depois de uma tentativa de suicídio por afogamento, ela morre de fome, esgotamento e, sobretudo, por falta de trabalho e de afeto verdadeiro. Quanto às duas estranhas peças de Fleisser, *Fegefeuer in Ingolstadt* (Purgatório em Ingolstadt) e *Pioniere in Ingolstadt* (Pioneiros em Ingolstadt),[59] sua moldura é uma espécie de quarto mundo constituído pela cidadezinha natal da autora e, nas duas peças, se afrontam jovens em sua busca cega por identidade social, afetiva e sexual. Todos os dados humanos que o teatro de Brecht tende a deixar de lado se encontram como que sedimentados nas obras de Horváth e Fleisser: o estatuto da mulher ou do marginal numa sociedade sexista ou em busca de um bode expiatório, a violência dos oprimidos – que eles, na maior parte das vezes, fazem com que se volte contra si próprios; em resumo, uma "sub-humanidade" da qual o Woyzeck e a Marie de Büchner seriam os protótipos.

57. Roland Barthes. Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette. *Cahiers du Cinéma*, n. 147, set. 1963.

58. A tradução francesa da peça adotou o título de *Cent cinquante marks* (Cento e cinquenta marcos). (N. da T.)

Horváth e Fleisser, cada um com seu tom particular, fazem teatro desse "desperdício" que Roland Barthes estigmatizou no trecho anteriormente citado. Eles interrogam o mundo e intrigam os espectadores pondo o dedo em todas essas pequenas confusões, tensões e convulsões, essas pulsões autodestrutivas que arrastam uma comunidade urbana para a barbárie. Onde deveriam ressoar os acordes harmoniosos das relações familiares, afetivas, amorosas, sexuais e, no caso de Horváth, de uma camaradagem política, esses dois autores nos fazem ouvir as dissonâncias das relações de autoridade, hostilidade, opressão entre seres *a priori* próximos e iguais. Por exemplo, Horváth, que é ótimo na comédia ácida, ou até mesmo macabra, põe em cena a súbita revolta da esposa de um militante – ou "responsável" – político local, na verdade, um tremendo machista ("Ah, que homem impossível! Proletário fora, capitalista dentro! Que os senhores aqui presentes possam conhecer você como você é! Ele me explora, me explora, a mim! Há trinta anos!") ou ainda o anátema que lança, antes de expirar, a infeliz Elisabeth de *Fé, esperança e caridade* sobre seu ex-noivo, o policial Alphonse que a abandonou assim que soube que ela havia passado alguns dias na cadeia ("Não me olhe assim com esses olhos de idiota! Saia da minha frente, senão eu te arranco os olhos! E não fique pensando que eu me joguei na água por sua causa, você e seu grande futuro! Eu me joguei porque não tinha o que comer, se eu tivesse o que comer, você acha que eu sequer me dignaria a cuspir na sua cara?")

59. Marieluise Fleisser. *Pioneiros em Ingolstadt*. Trad. Marcelo e Liselot Kahns. Caderno de teatro alemão, n. 35. Edição dos Institutos Goethe no Brasil. Porto Alegre, 1980. (N. da T.)

A dramaturgia de Horváth é sem dúvida mais "mitológica" (no sentido dos anos de 1960) que política: ela articula, com humor sombrio, a análise socioeconômica e a investigação freudiana dos conflitos inter e intrassubjetivos. Já as duas peças bávaras de Marieluise Fleisser narram o enfrentamento, num jogo em que a inocência está mesclada à crueldade e a violência a uma inegável aspiração à felicidade, de jovens que só se atraem para rejeitar uns aos outros e só se refugiam em seu ser íntimo para se dilacerar. Perpassa também o obscuro desejo de conquistar uma dignidade e afirmar seu eu. Roelle, jovem bode expiatório de *Purgatório em Ingolstadt*: "Eles vão ver o que eles vão ver. Eu vou me pegar pelos cabelos e me tirar da lama sem a ajuda de ninguém", ou, na mesma peça, a adolescente Clémentine: "Sou uma pessoa para si. Vou ficar sozinha comigo mesma." Tudo isso através de uma cotidianidade ao mesmo tempo surda e frenética, desembocando ora na histeria e no transe místico, ora no abatimento e na prostração. E numa língua, num "falar", escreve Philippe Ivernel, em que "desponta uma personalidade travada que tenta tomar a palavra".[60] Incontestavelmente, essas dramaturgias nas quais o cotidiano assume dimensão histórica têm uma dimensão épica. Elas também exploram a dimensão do íntimo – do eu dividido vagando em sua própria obscuridade – que Brecht e sua "grande forma épica do teatro" negligenciaram.

O REFÚGIO INENCONTRÁVEL

Nenhuma peça moderna articula melhor do que *Entre quatro paredes* (uma "comédia" no sentido de Dante, e modelo dramático da filosofia sartriana) teatro do eu e teatro do mundo. O que é feito do eu sob o olhar de espião do outro – "Estou vendo vocês, estou vendo; sozinha, sou uma multidão, a multidão", avisa Inês[61] – essa é a questão que os três principais personagens da peça se colocam,

60. Philippe Ivernel. Le petit théâtre du monde de Marie-Louise Fleisser ou Ingolstadt en nous. Posfácio a: Marieluise Fleisser. *Pionniers à Ingolstadt*. Paris: L'Arche, 1982 (Scène ouverte).

61. Jean-Paul Sartre. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 124. (N. da T.)

um depois do outro. E esse é também o tormento deles: "[...] todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me devoram",[62] exclama Garcin. Para ilustrar sua tese existencialista, segundo a qual "o outro me domina", Sartre põe em cena, entre as quatro paredes de um salão Segundo Império, a interdependência humana: no teatro do mundo sartriano, cada ser aparece como marionete cujos fios se teriam embaraçado inextricavelmente com os de todos os demais:

"GARCIN – Inês, eles embolaram todos os fios. O menor gesto seu, se você levanta a mão para se abanar, tanto eu como a Estelle sentimos a vibração. Nenhum de nós pode se salvar sozinho; ou nos perdemos de uma vez juntos, ou nos salvamos juntos."[63]

A sala – "que estava à nossa espera", diz Inês – representa, claro, o mundo, a sociedade. Porque o microcosmo dramático se confunde com o macrocosmo. Todo o exterior foi absorvido, comprimido nesse interior exíguo e inerte no qual cada um se torna o carrasco do outro.

Kafka, que era um mestre em distanciamento, dizia a Janouch que "um ambiente desconhecido delimita e precisa o que é próximo e aparentado a nós." Em *Entre quatro paredes*, Sartre leva esse princípio ao extremo: para colocar em cena a condição humana, ele imagina que seus personagens acabaram de morrer e que esse salão Segundo Império é o inferno. *Entre quatro paredes* leva, portanto, o metadrama pirandelliano a seu ápice: aqui o drama anterior, objeto da retrospecção e da análise, não é mais um determinado episódio de uma vida, como um *fait divers* espalhado pelos boatos que correm, mas *a existência inteira*. O eu dramático dos três personagens de *Entre quatro paredes* só se exprime sob o controle permanente de seu eu épico. Mas, ao menos, esse impedimento de viver que constitui a premissa do pseudodrama (para além da morte, nenhuma ação, nenhum drama são possíveis, evidentemente) oferece sua contrapartida de "liberdade" no sentido sartriano: nenhum Autor governa mais os personagens do *theatrum mundi*, nenhum manipulador divino agita mais essas marionetes emancipadas. Garcin, Inês e Estelle são responsáveis por si mesmos por toda a eternidade. Nada mais resta, portanto, aos personagens neste jogo sem fim

62. *Idem*, p. 125. (N. da T.)

63. *Idem*, p. 90. (N. da T.)

do qual eles são obrigados a participar, neste "fim de partida" anterior a Beckett, além de tentar encontrar o lugar devido ao eu e ao outro. De um eu e de um mundo *a priori* igualmente inabitáveis, visto que são, ao mesmo tempo, o lugar de um sequestro, de uma vacância ou de um abandono... Essa clausura constitui com certeza um confinamento, mas nunca um refúgio, porque já se encontra desde sempre investido pelo olhar ameaçador do outro.

De modo significativo, a peça de Sartre mais interessante do ponto de vista teatral é aquela em que ele se exprime mais diretamente como filósofo e não tenta copiar algum modelo dramatúrgico – seja ele antigo (*As moscas*) ou melodramático (*A prostituta respeitosa*, *O diabo e o bom Deus*, *Kean* etc.). Sartre não consegue repetir a rica síntese entre sua filosofia e a anedota dramática alcançada em *Entre quatro paredes* nem em sua última peça, *Os sequestrados de Altona*, na qual volta ao tema da vida considerada a partir da morte: oficialmente morto, Frantz von Gerlach, que foi oficial da Wehrmacht durante a Segunda Guerra mundial, vive recluso num quarto da imensa mansão da família em torno da qual seus parentes montam guarda, transformados em sentinelas do "túmulo". A tragédia dos von Gerlach, que não deixa de lembrar a dos Borkman de Ibsen, se liga mal à tragédia da história da época do nazismo: o recurso à tragédia doméstica desemboca numa banal domesticação da tragédia. O autor de *Os sequestrados de Altona* se contenta com alojar um conteúdo novo numa forma obsoleta e reviver artificialmente um gênero extinto. Ao contrário, em *Entre quatro paredes*, obra que serve de ponte entre a dramaturgia pirandelliana e a dos anos de 1950, ele retoma a problemática do teatro íntimo.

Um espaço fechado que enclausura o mundo e uma errância convertida em imobilidade, até mesmo em prostração: esse é o denominador comum às dramaturgias, de resto bastante divergentes entre si, de Beckett, Genet, Adamov, Ionesco, Pinter. O "interior sem mobília", banhado por uma "luz cinzenta", com suas "duas janelas pequenas e altas" suas "cortinas fechadas" e seu "quadro voltado para a parede" de *Fim de partida*[64] não deixam de lembrar o "inferno" sartriano, seus canapés e seu bronze de Barbedienne. Involuto, voltado para dentro, o cosmos se enrola em torno do eu errante, cuja corrida ele susta. Duplamente prisioneiro, desse cômodo fechado e de uma cadeira de rodas que funciona mais como um entrave do que como uma prótese, o eu beckettiano é semelhante a um rei shakespeariano deposto que, em sua masmorra, quisesse reviver a antiga realeza – ou deleitar-se com sua própria decadência.

> HAMM – Leve-me para uma voltinha. (*Clov coloca-se atrás da cadeira e empurra-a para frente.*) Não tão rápido! (*Clov empurra a cadeira.*) Daremos a volta ao mundo! (*Clov empurra a cadeira.*) Primeiro rente às paredes. Depois de volta ao centro. (*Clov empurra a cadeira.*) Eu estava bem no centro, não é? [...] Alto! (*Clov para a cadeira perto da parede dos fundos, Hamm apoia a mão na parede. Pausa.*) Velha parede! (*Pausa.*) Além é... o outro inferno [...] Está ouvindo? (*Bate os dedos dobrados contra a parede. Pausa.*) Está ouvindo? Tijolos ocos. (*Bate novamente.*) Tudo isso é oco![65]

Se colocarmos sob o microscópio um fragmento do texto de Strindberg, em especial de *Rumo a Damasco* ou do *Sonho*, é o teatro de Beckett que aparecerá. Das peças-via sacra de Strindberg, o eu beckettiano atingiu a estação de onde qualquer nova partida se torna impossível, onde nada resta a não ser examinar paredes ocas que dão para o nada, perscrutar um céu vazio e afundar incessantemente. Lugar da "vagabundagem imóvel", do andar para lá e para cá num espaço – "despovoador" – "amplo o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã".[66] Inferno secularizado. A obra de Beckett anuncia o fim da harmonia arquimilenar entre a parte e o todo, o grande e o pequeno, o indivíduo e o cosmos. O homem não passa de um corpo que flutua no interior de seu pretenso universo pessoal; mesmo transportada por um de seus semelhantes, a pessoa humana não consegue abarcar o menor dos mundos possíveis: suas

64. Samuel Beckett. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 37. (N. da T.).

65. *Idem, op. cit.*, p. 70-72. (N. da T.)

66. Samuel Beckett. O despovoador. In: Samuel Beckett. *O despovoador. Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 5. (N. da T.)

"velhas paredes", sua "velha mansão", seu "velho cantinho", em resumo, seu velho eu... O teatro íntimo beckettiano, *theatrum mentis*, na acepção estrita de "teatro dentro da mente", é um espaço invadido, no qual proliferam vozes que não param de referir o eu deserdado.

Se Beckett e, mais amplamente, a dramaturgia dos anos de 1950 retomam a problemática strindberguiana do teatro íntimo, é desdobrando no palco, em uma impressionante fantasmagoria, apenas a realidade psíquica dos personagens. Ora, "o exagero da realidade psíquica em relação à realidade material" é justamente o responsável, segundo Freud, pelo sentimento de "inquietante estranheza": esse pavor "que se liga às coisas conhecidas há muito tempo, e desde sempre familiares." No âmago de sua vida íntima – conjugal, familiar – os personagens cuja vida psíquica é hipertrofiada não percebem mais o mundo circundante a não ser através do prisma deformante, até mesmo patológico, de seus fantasmas, de suas angústias, de suas obsessões e de seus desejos inconscientes. Mas a originalidade da dramaturgia denominada "do absurdo" está na implacável lógica teatral que consiste em conferir uma espécie de *hipervisibilidade* a essas forças invisíveis: os personagens carregarão em seus corpos deformados, anamorfoseados, os estigmas dessa realidade psíquica todo-poderosa. É aqui, no que se poderia chamar de *somatização teatral*, na tradução cênica literal de nossas neuroses ordinárias, da qual Adamov foi um dos expoentes, que a dramaturgia da subjetividade conhece, nos anos de 1950, um novo impulso: "Uma peça de teatro, escreve o autor de *La Parodie* (A paródia) e de *L'Invasion* (A invasão), deve ser o lugar onde o mundo invisível e o mundo visível se tocam e se chocam, dito de outro modo, a evidência, a manifestação desse conteúdo oculto, latente, que contém os germes do drama. O que eu quero no teatro e o que tentei realizar nessas peças é que a manifestação desse conteúdo coincida literalmente *concretamente*, *corporalmente* com o próprio drama. Assim, por exemplo, se o drama de um indivíduo consiste numa mutilação qualquer de sua pessoa, não vejo melhor modo para oferecer dramaticamente a verdade dessa mutilação do que representá-la corporalmente em cena."[67] No

67. Arthur Adamov. *Ici et maintenant*. Paris: Gallimard, 1964 (Pratique du théâtre).

espírito de Adamov, mas também no de Ionesco ou de Beckett – cujas criaturas sofrem no corpo transformações auto ou aloplásticas – a cena do teatro, já abalada pela "revolução surrealista" rivaliza com a "outra cena": a cena do sonho, a cena do inconsciente.

Estruturado como um sonho, o teatro íntimo revela as pulsões dos personagens atribuindo-lhes forma intensamente imagética. Penetrado pelo estranho e pelo insólito, o familiar – "o familiar nem por isso é conhecido", como dizia Hegel – exibe seus aspectos mais inéditos. Em *Amadeu ou Como se livrar da coisa*, de Ionesco, o apartamento do casal Buccinioni é progressivamente invadido por um desses cadáveres que, na vida real, jamais saem dos armários. Um cadáver que não para de crescer e em volta do qual brotam cogumelos. Núpcias singulares, até no detalhe do diálogo, do cotidiano com o fantástico, do familiar com o estranho que ele secreta:

> AMADEU (*Vai fazer um traço, com giz, no assoalho, em torno do banquinho sobre o qual estão os pés do morto, depois, mede cuidadosamente, em silêncio, a distância entre o traço antigo e o novo.*) – Cresceu doze centímetros em vinte minutos! Está crescendo cada vez mais depressa... Ai ai ai ai... (*Contempla por um instante a parte do corpo que está em cena, depois os cogumelos que estão enormes.*) Aqueles ali continuam crescendo também! (*Pausa.*) Se não fossem venenosos, a gente podia comer... ou vender. Ah, mas não tenho jeito para isso. Nunca saberei tirar proveito de nada.
> MADALENA (*Emergindo da desarrumação e penteando-se na frente do espelho.*) – Eu já te disse isso... Há muito tempo.
> AMADEU (*Suspirando.*) – É verdade, Madalena, você tem razão. Qualquer outro teria se arrumado melhor do que eu. Eu sou um homem desarmado... Um desajustado... Não nasci para viver neste século [...] Se o meu estado de espírito fosse bom, pelo menos! É o cansaço. Mas não fiz nada... (*Vai na direção da direita, a caminho do divã e se choca ligeiramente com a mão do morto.*) Oh, perdão...[68]

68. Ionesco. *Como se livrar da coisa*. Trad. Luís de Lima, mimeo, p. 26. Banco de Peças da Unirio. A rubrica inicial não consta da tradução de Luis de Lima. (N. da T.)

A imagem desse cadáver que cresce (que se transforma, no fim da peça, em um balão que leva Amadeu pelos ares) não autoriza uma leitura unívoca; em sua qualidade onírica, ela se situa, como teria dito Adamov, num "cruzamento de sentidos". Assim como o sonho, ela permanece aberta a múltiplas interpretações. O mesmo se pode dizer da relação, fundamentalmente ambivalente, entre Teddy, o filho pródigo – e prodígio – da *Volta ao lar*, de Pinter, seu pai e seus dois irmãos, que permaneceram na casa da família: "É uma gente cheia de calor humano, você vai ver. Gente quente. Minha família. Não são ogros",[69] diz Teddy à sua jovem esposa que, valendo-se de uma sedução das mais ambíguas, devorará aqueles homens ávidos e em breve reinará sobre eles, em lugar da falecida mãe. Embora menos imagético e literal do que o teatro de Beckett, Adamov e Ionesco, as peças de Pinter também evidenciam a trama inconsciente ou pré-consciente das relações inter-humanas. A exemplo de seus grandes contemporâneos, ele desnuda o eu sempre em busca de um refúgio – casa da infância em *A volta ao lar*, pensão familiar em *Festa de aniversário* – que sempre se revela como um antro enfeitiçado e inabitável. E o que se verifica para a casa, se verifica também para o eu: "Há uma torrente passando por mim. Não consigo fazê-la parar", como diz o velho Hirst em *No man's land*...[70] O eu na obra de Pinter, como nas de Beckett ou nas primeiras peças de Adamov, bem como em Kafka, se assemelha a uma concha vazia à disposição – pensemos em *O criado*, de Pinter-Losey – do primeiro bernardo-eremita que aparecer. Postando-se nas ruínas da psique, o personagem do teatro dos anos de 1950 carrega o luto de seu próprio eu. Cada uma das palavras que pronuncia é seu próprio epitáfio – ou o nosso: o epitáfio do sujeito contemporâneo, do nosso ser íntimo, perdido no indefinido da linguagem. Podemos até dizer que o personagem não é mais que um vago *recordador* de si mesmo que, como Hirst, debulha, sem muita convicção, recordações verdadeiras ou inventadas, na tentativa de se repovoar:

69. Harold Pinter. *A volta ao lar*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 34-35. A última frase da citação não consta da tradução brasileira. (N. da T.)

70. Harold Pinter. *Terra de ninguém*. Trad. de Roberto de Cleto, Claudia Ventura, José Henrique Moreira e Marcos Breda, mimeo, p. 19. Banco de Peças da Unirio. (N. da T.)

> Meus verdadeiros amigos olham para mim das páginas do álbum. Eu tinha meu mundo. Eu tenho. Não pensem que agora que ele se foi, eu vá fazer pouco dele. Colocar em dúvida. Me questionar se ele realmente existiu. Não. Nós estamos falando da minha juventude, que jamais me deixará. Não. Meu mundo existiu. Era sólido. As pessoas que nele habitavam eram sólidas enquanto... transformadas pela luz, enquanto sensíveis... a cada mudança de luz.[71]

O personagem de Pinter, de Beckett, de Adamov ou de Ionesco ronda os escombros de seu teatro íntimo. Ele se encontra num espaço que nem se move nem é estável, o espaço da passagem e do adiamento, a "terra de ninguém", a *no man's land*: "SPOONER – Não. Você está em terra de ninguém. Que nunca se move, nunca muda, nunca envelhece, mas que se mantém, para sempre gelada e silenciosa".[72] Arthur Adamov não demora a tomar distância em relação a essa dramaturgia da "*no man's land*" à qual se ligam suas primeiras peças, de *A paródia* até *Professor Taranne*. Descobrindo o teatro épico de Brecht, ele reprova aos demais autores da "vanguarda" dos anos de 1950 o fato de porem em cena um homem dessocializado e sempre já esmagado, aniquilado por forças ocultas; em outros termos, censura-lhes o fato de cederem a uma metafísica contaminada pelo individualismo. Acusação que Pinter certamente merece, visto que suas peças, cuja estrutura lembra a do *boulevard*, procedem de um *intimismo* repentinamente perturbado, subvertido, explodido. A respeito dos personagens de *O quarto*, sua primeira peça, o autor declarou: "É óbvio que eles têm medo do que está do lado de fora. No lado de fora está um mundo que os pressiona e que é apavorante para você e para mim também."[73] Para Adamov, que assimila a lição brechtiana, esse mundo exterior não deve simplesmente ser evocado como uma

71. *Idem*, p. 18. (N. da T.)

72. *Idem*, p. 41. (N. da T.)

73. Harold Pinter, citado por Martin Esslin. *Théâtre de l'absurde*, traduzido do inglês por M. Buchet, F. Del Pierre e F. Frank. Buchet-Chastel, 1963. (Em português, ver Martin Esslin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 244. N. da T.)

ameaça de aniquilamento, é preciso representá-lo concretamente como histórico e transformável.

Isso explica as peças nas quais Adamov se esforça para tensionar o teatro do eu e o teatro do mundo e para mostrar, seguindo a preocupação sartriana, a "totalidade objetividade-subjetividade": *La Politique des restes* (A política dos restos), na qual a psicose individual de um branco americano que assassinou um negro é posta em relação com a paranoia coletiva da sociedade americana negocista e racista. ("Esse negro, afirma o assassino durante o processo, já tinha colocado montes e mais montes de lixo na frente da minha porta e queria que eu comesse aquele lixo, aqueles montes de cascas, de serragem, e queria ficar olhando, queria ficar me olhando mastigar e comer aquilo"); *Off limits*, na qual o ambientezinho novaiorquino das "*parties*"[74] de homens de negócios, intelectuais e artistas refrata, por intermédio de suas doenças – álcool, droga, depressão etc. – a guerra do Vietnam; *Si l'été revenait* (Se o verão voltasse), certamente a mais strindberguiana e a mais íntima das peças do autor, na qual quatro adolescentes suecos, alternadamente "sonhadores" e narradores de sua existência em comum, delineiam, de modo onírico e segundo quatro pontos de vista sucessivos, sua vida tragicamente sossegada, num país que se encontrava – no fim dos anos de 1960 – na dianteira do capitalismo "avançado" e "social". "É preciso obrigatoriamente", insiste Adamov em uma diatribe que poderia valer como carta magna de todo o teatro íntimo, "que o teatro seja forçado a se situar sempre nos limites entre a vida dita individual e a vida coletiva. Tudo o que não liga o homem a seus próprios fantasmas, e, também, além do mais, a outros homens e, por conseguinte, aos fantasmas destes, e isso inserido numa época determinada, que nada tem de fantasmático, não tem o menor interesse nem filosófico nem artístico."[75]

O teatro de Adamov e o de Genet – que se situa no outro polo da dramaturgia, antedialético e anti-histórico – representam talvez alternativas da escrita dramática contemporânea. Por um lado (Genet), um último *theatrum mundi*, povoado de personagens hieráticos de "proporções

74. Em inglês no original. (N. da T.)

75. Arthur Adamov. *Ici et maintenant*, *op. cit.*

grandiosas", estátuas tumulares redivivas, sombras opressivas ("Nós nos deslocávamos, a senhora e eu", declara Village a Virtude em *Os negros*, de Genet, "fora do mundo, à margem. Éramos a sombra ou o reverso dos seres luminosos...").[76] Ou, visto que se trata de uma aterrorizante remanescência e de um "reflexo do reflexo": um *antiteatro do mundo*. Esse jogo teatral fúnebre de essência litúrgica, que *As criadas* inauguram e que se desenrola tanto no quarto de Madame quanto nos salões de *O balcão*, e que eu chamo de "Cerimônia do adeus":

> SOLANGE (*Violentamente.*) – Você estava bem contente ainda agora de poder misturar teus insultos [...] e os detalhes de nossa vida particular com...
> CLAIRE (*Irônica.*) – Com? Com? Com o quê? Dá nome! Dá nome ao troço. A cerimônia?[77]

E o jogo prossegue hoje em dia na obra de Achternbusch, Bernhard e Duras, assim como nas peças mais recentes de Beckett...

Por outro lado, como outro termo dessa alternativa da escrita contemporânea (Adamov), temos a metamorfose infinita, no palco falsamente exíguo do *teatro íntimo*, do "sonho naturalista" preconizado por Strindberg: realismo subjetivo, aberto ao inconsciente e às forças invisíveis, que perpetua a confrontação e o enlace entre o eu e o mundo.

Dispersão do íntimo?

Preocupadas em libertar-se tanto do politismo brechtiano quanto da metafísica absurdizante, as escritas dramáticas das décadas de 1970 e 1980 são atravessadas por duas forças contraditórias: uma, centrípeta, tende a uma reprivatização do espaço dramático e a um recentramento da ação sobre a vida íntima dos personagens; mas a outra, centrífuga, estilhaça a vida privada e provoca a explosão – ou

76. Jean Genet. *Os negros*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988, p. 42-43. (N. da T.)

77. Jean Genet. *As criadas*. Trad. Pontes de Paula Lima, mimeo, p. 8. Banco de Peças da Unirio. (N. da T.)

implosão – do teatro íntimo. Daí a cisão do eu dramático: o personagem das dramaturgias ditas "do cotidiano" se impõe ao mesmo tempo como uma *pessoa concreta* – dotada, ao contrário do personagem das dramaturgias ditas "do absurdo", de um estado civil, de uma existência social e de uma profissão – e como um ser *fantomático* atomizado e despersonalizado.

A morte de um caixeiro viajante, peça do fim dos anos de 1940, constitui o protótipo – e o precursor do teatro "cotidianista" que conjuga o realismo e um onirismo do essencial. A partir da situação dramática "clássica" – um indivíduo que chega ao fim da vida e deve ajustar suas contas –, Arthur Miller leva seu protagonista e a pequena constelação familiar que gravita em torno dele a um desvio pontuado com "fantasmas", "sonhos" e "reminiscências". O eu dramático de Willy Lohman, representante comercial que singra os Estados da União e mora no Brooklin, vai e vem permanentemente entre os seus sessenta anos, momento de declínio e morte, e o (falso) esplendor dos seus quarenta anos. O gesto estético astucioso de Strindberg e dos expressionistas, que consistiu em desenvolver toda uma existência no tempo extremamente limitado de uma "agonia" dramática, é aqui retomado e aprisionado – para não dizer banalizado – por um dramaturgo da linhagem de O'Neill. Quanto ao tratamento do espaço doméstico, ele participa também de uma coexistência harmoniosa – e, mais uma vez, facilitada ou "naturalizada" demais – da cena realista e da cena do sonho, do interssubjetivo e do intrassubjetivo: "Como a ação desta peça se desenvolve em tempos diferentes, o cenário será utilizado", indica o autor, "de duas maneiras distintas: quando os personagens agirem no presente, eles respeitarão as disposições arquiteturais da casa, entrando por portas e contornando paredes, mesmo sendo todas imaginárias; ao contrário, quando os protagonistas intervierem em fantasmas, sonhos ou reminiscências do caixeiro viajante, agirão, entrarão e sairão sem levar em conta nem portas nem paredes, nem a arquitetura realista da casa, podendo utilizá-la, aparecer e desaparecer segundo a vontade, os caprichos ou as necessidades da memória ou da imaginação do caixeiro viajante."

A respeito de *A morte de um caixeiro viajante*, obra muito vanguardista em aparência, mas, em realidade, bastante comportada e linear, podemos nos perguntar se ela retoma – numa direção mais sociológica – a dramaturgia subjetiva de Strindberg ou se assinala seu fim. Não há dúvida de que a peça de Miller desempenhou um papel irrefutável, ao lado do teatro de Fleisser e de Horváth, na genealogia das dramaturgias alemãs e francesas do cotidiano. O Willy Loman que diz "as pessoas passam ao meu lado e não me notam" é o irmão mais velho do caminhoneiro de *Oberösterreich* (Alta Áustria) de Kroetz, que declara à sua mulher: "Às vezes, para mim, quando estou ao volante, ou mesmo em contato direto com os clientes, um contato que deve, claro, ser pessoal, como se diz, é como se não fosse mais eu, como se fosse um outro qualquer, sem nenhuma importância. Eu".

Denunciando a reificação do indivíduo, sua redução ao estado de objeto de consumo ("LOMAN – Uma vez na vida eu queria ter alguma coisa até o fim sem quebrar! Estou sempre apostando corrida com o ferro-velho! Acabei de pagar o carro e já está se arrastando. A geladeira consome correias que é uma loucura. Eles botam prazo. Botam prazo de um jeito que quando você acaba de pagar, a coisa acaba!"[78]) e, ao mesmo tempo, erigindo o cotidiano em fatalidade, Arthur Miller anuncia Fassbinder e Kroetz ou Wenzel e Deutsch. Mas, antes da chegada dessa geração, duas peças do fim dos anos de 1950 e do começo dos anos de 1960, *Look back in anger* (Um rastro de ódio),[79] de Osborne, e *La promenade du dimanche* (O passeio do domingo), de Georges Michel, mostraram a implosão da intimidade familiar sob a pressão da ordem e do ambiente sociais. Em tons extremamente diferentes, essas obras põem em cena o tempo estagnado, o espaço confinado, os gestos ritualizados e os sentimentos refreados ou pervertidos de uma intimidade que, esvaziada, se torna mortífera. Os três domingos ingleses que se sucedem em *Look back in anger* no interior do minúsculo apartamento de um jovem casal quase strindberguiano e a única tarde dominical durante a qual se desenrola a ação de *O passeio do domingo* – ida ao cinema de uma família típica da pequena burguesia francesa; ida e volta durante as quais os avós e o filho vão ser abatidos por

78. Arthur Miller. A morte de um caixeiro-viajante. In: *A morte de um caixeiro-viajante e outras 4 peças*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 216. (N. da T.)

79. John Osborne. *Um rastro de ódio*. Trad. Flávio de Campos, mimeo, Banco de Peças da Unirio. (N. da T.)

"balas perdidas" – nos dão, por intermédio do mito dominical, a visão hiperbólica de uma existência cotidiana que aniquila os que dela fazem parte. Na sondagem e na exploração mitológica do domingo contemporâneo, Osborne e Michel encontram argumentos, tons convincentes para denunciar a vida cotidiana alienada. "Meu Deus, como eu detesto o domingo!" – exclama Jimmy, o jovem "encolerizado" – "É sempre tão deprimente, sempre a mesma coisa. A gente não avança, é sempre o mesmo ritual: jornais, chá, passar roupa, mais algumas horas e a semana acaba. Nossa juventude vai-se embora"... Lamento do personagem, revolta do dramaturgo de *A paz do domingo*, aos quais Jean-Paul Sartre de certo modo dá seu aval teórico, ao escrever em seu prefácio a *O passeio do domingo*: "Amado, detestado, esperado, sempre decepcionante, o domingo é uma cerimônia coletiva. Michel faz dela um mito: é a vida humana. Não é o *símbolo* da vida. Mas a própria vida apanhada em um de seus momentos específicos, como o todo está inteiramente presente em cada uma de suas partes." Nesse cúmulo do cotidiano que o domingo representa, a intimidade só se manifesta através da catástrofe de sua própria desaparição.

Nas dramaturgias dos anos de 1970, assiste-se à *liquidação* de uma existência a tal ponto cotidianizada que se resume a uma coleção de objetos disparatados e obsoletos, ao inventário e à dispersão de uma intimidade minada há muito tempo, à ruína de uma vida familiar que não encontra mais o verdadeiro abrigo de uma casa, mas apenas o mais precário dos refúgios: um domicílio anônimo semelhante à "casinha de subúrbio como que esquecida neste pedaço da cidade", tendo "em torno dela [...] muito próximos, edifícios que a dominam e esmagam", de Willy Loman. Em *Weitere Aussichten* (Outras perspectivas), de Kroetz, a viúva Ruhsam, que tem 60 ou 65 anos, evolui de maneira quase póstuma em seu próprio universozinho doméstico; ela vai ser mandada no dia seguinte para uma casa de repouso – o que é o mesmo que ir para a ala de doentes terminais – e faz, com muitas palavras e gestos compulsivos, o inventário de seus poucos móveis, objetos, bibelôs, enfim, as recordações de sua existência: "Os poemas de Otto! Os que ele me escrevia quando era pequeno, no Dia das Mães. Não posso esquecê-los. As lembranças são importantes, quando se é obrigada a ir embora sem levar nada. (*Ela remexe a gaveta da mesa de cabeceira e pega um pequeno volume de poemas muito bem apresentado.*) E o cachinho de cabelos de quando ele era bebê? Onde será que foi parar? Ele era lourinho, quando menino; agora o cabelo é quase preto! (*Ela sorri. Silêncio.*) Se bem que Hermann também tinha os cabelos claros, quando eu o conheci. (*Ela procura e acaba por encontrar, numa caixinha, um cacho de cabelos louros, embrulhado em papel alumínio. Ela olha e sorri.*) Conservado por 35 anos, isso é que é! ..."

A centrifugação do íntimo é o efeito último dessa guerra cuja morada é o teatro e que perpetua, agravando-a, a "cena conjugal" ou "familiar" strindberguiana. O mérito das dramaturgias de Kroetz, Fassbinder, Wenzel, Besnehard ou Deutsch, é mostrar que os surdos combates do teatro íntimo – a viúva Ruhsam, por exemplo, é vítima do embargo social e existencial que a sociedade impõe aos velhos sem dinheiro – são a contrapartida dos engajamentos, enfrentamentos e situações de opressão no teatro do mundo. Inimigos malgrado seu e sem o saber, os namorados de *Männersache* (Negócio de homens), outra peça de Kroetz, se tornaram intocáveis um para o outro, isto é, bodes expiatórios de uma sociedade que não cessa de secretar seu próprio quarto mundo e de nele mergulhar uma parte da humanidade numa guerra íntima de autodestruição. Suicidas, a açougueira e o operário só conseguirão se comunicar no sinistro milagre que fecha a peça, assassinando-se reciprocamente com alguns tiros de fuzil à queima-roupa... O íntimo está agora sem abrigo. Ou esse lar[80] não passa de uma fogueira que jamais se apaga, uma perigosa fornalha alimentada pelas guerras fratricidas e mortais entre o homem e a mulher, os pais e os filhos, os conflitos entre sexos ou gerações. O íntimo é o lugar que não deixa outra alternativa a não ser a morte ou o êxodo. Antes de perpetrar o assassinato do Pai, o Filho de *Modet att döda* (A coragem de matar) de Lars Norén nega que tenha tido algum dia um lar, como se quisesse destruir esse "lugar", que, no sentido strindberguiano é também um "elo/laço":

> FILHO – Pretendo voltar para o hotel o mais tardar no outono [...] Quero ficar sozinho.

80. No original, *foyer*. Ver nota 31. (N. da T.)

PAI – Mas você consegue se sentir em casa lá na pensão – como se fosse o seu lar? [...]
FILHO – Não quero ter um lar.
PAI – Não quer? Cansou?
FILHO – E eu tive um lar?... Tivemos lar? Quando?
PAI – Você teve, sim! Vários.
FILHO – Nunca tivemos lar nenhum.

Eloquente negação, que nos lembra que, se a intimidade real abre as portas de um inferno, o íntimo é também o paraíso perdido do homem contemporâneo: indivíduo sem lar na gleba do mundo, eu enquistado ao acaso numa sociedade que está mais para *no man's land*.

Na encenação de Patrice Chéreau para *Longe de Hagondange*, a casa de Georges e Marie, os dois aposentados que ali esperam a morte, era representada apenas por alguns móveis dispostos no centro de uma vasta paisagem de colinas. De saída, o espaço íntimo do casal se achava aberto sobre todo o espaço exterior, dispersado. Mas essa explosão do teatro íntimo, que o cenário do espetáculo denotava, já está inscrita na estrutura da peça de Wenzel, como na de todas as peças "cotidianistas" dos anos de 1970-1990. Estrutura *em dispersão* de uma dramaturgia hiperfragmentada, recortada em cenas extremamente breves e independentes umas das outras. Em "pedaços", diria Vinaver cujo texto *A procura de emprego*,[81] que mostra o deslocamento da vida íntima e familiar de um desempregado, tem trinta. Aqui, como em todo o teatro de Vinaver, a forma desposa perfeitamente a temática da peça: Fage, o desempregado, está apanhado num dispositivo aberto – nem apartamento da família nem escritório – onde o assaltam simultaneamente, em desafio permanente à cronologia e à topografia, as vozes de sua esposa, de sua filha e de Wallace, responsável pelo recrutamento de funcionários a quem ele solicita um emprego. Em cada uma dessas peças, das mais panorâmicas – *Par-dessus bord* (Transbordando), *A la renverse* (Para trás) – às erroneamente consideradas "intimistas" (*Théâtre de chambre/*

81. Michel Vinaver. *A procura de emprego*. Trad. Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (N. da T.)

Teatro de câmara), Vinaver cria um espaço dinâmico, no qual se interpenetram vida privada e vida pública. Um pouco à maneira de Tchekhov, que se interessava menos por cada personagem individualmente do que pelas interrelações entre eles, Vinaver põe em cena *um conjunto humano*: empresa multinacional, hotel com seu pessoal e sua clientela, serviço de atendimento ao consumidor, mas também comunidades mais reduzidas: mãe divorciada e seu filho adolescente, dois solteirões com uma jovem cabeleireira etc. No interior desse conjunto objetivo-subjetivo, as relações afetivas se entrelaçam com as relações de trabalho e o íntimo renasce aí onde menos se esperava: não mais por trás das paredes da vida privada, mas quase que em praça pública. É o que acontece com Nicole, Yvette e Guillermo em *Les Travaux et les Jours* (Os trabalhos e os dias), empregados no mesmo lugar e que ali elaboram sua utopia íntima, mesclando seus discursos amorosos com os objetivos profissionais de uma colega, Ana, e do chefe de serviço, Jaudouard:

YVETTE – Primeiro uma cama, uma cama grande, onde poderemos mergulhar todos três.
NICOLE – E deliberar.
YVETTE – Onde ficaremos à vontade para dormir os três juntos e também para nos divertir.
NICOLE – Nos esbaldar.
ANNE – Três semanas a nossa fábrica está nos Vosges é preciso contar o tempo do trajeto o senhor Monsieur Jaudouard o senhor esquece muito facilmente tudo isso o senhor.
JAUDOUARD – Não se pode concordar com tudo mas o principal é o movimento dado ele anda rápido M. Bataille é um cara dinâmico a gente perde o fôlego ao segui-lo sobre a escolha de Yvette por exemplo eu disse a eles que não concordo.

Os personagens de Vinaver não estão assim tão distantes de Willy Loman, o caixeiro viajante de Arthur Miller, nem dos párias sociais, dos "des-privilegiados" que assombram as peças de Kroetz ou dos adeptos franceses do teatro do cotidiano. Mas a dispersão do íntimo, que era objeto de constatação e de lamento na obra destes últimos, torna-se, nas peças de Vinaver, uma feliz disseminação. Ao

se desintegrar, o eu do indivíduo contemporâneo é novamente colocado em tensão com o universo que o cerca. O teatro íntimo parece querer reintegrar o teatro do mundo.

Nem hoje nem no tempo de Strindberg, o espaço do teatro íntimo poderia ser o de uma subjetividade voltada sobre si mesma. Cada vez menos doméstico e cada vez mais caótico, ele concentra, através de sua infinita dispersão, toda a aventura do ser, quer dizer, a tripla experiência do amor, do conhecimento e da morte. A psique contemporânea está sem âncora e sem repouso. O íntimo subsiste, mas fora de qualquer intimidade, na privação de uma reconfortante união – ou unidade – com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Buscar sem tréguas, nesse lugar desterritorializado do íntimo, o sentido da presença *a priori* inoportuna e estrangeira do eu no mundo e do eu em si mesmo, é a operação do drama contemporâneo. Deixemos o eu, mesmo titubeante ou aparentemente imóvel, prosseguir na "marcha para/no mundo" que Ernst Bloch evocava... August Strindberg só inaugurou seu Teatro íntimo – que é também o nosso, a cena original na qual se conjugam em nossa intenção teatro do eu e teatro do mundo – a fim de nos convidar para esse percurso de morte, desafio e renascimento.

Fábula, processo, paixão*

* "Fable, procès, passion": comunicação apresentada no colóquio *A fábula*, organizado na Sorbonne, em março de 2003, por Gilles Declercq, Jacqueline Dangel e Michel Murat.

Interrogar-se sobre a crise da fábula (conjunto das ações realizadas numa peça) no teatro moderno e contemporâneo é partir da seguinte constatação: da época naturalista até hoje, o "sistema dos fatos" vem se desfazendo. A fábula – ou a "história" –, se aceitarmos a tradução de *mythos* proposta por Lallot e Dupont-Roc[1] – das peças de teatro modernas e contemporâneas transgride cada vez mais os princípios de ordem, extensão e completude que a *Poética* de Aristóteles havia evidenciado e a *Estética* de Hegel havia mais ou menos avalizado. Meu ponto de partida é, portanto, a definitiva não semelhança da fábula com o "belo animal" aristotélico, é o questionamento da unidade de ação, é o desenvolvimento errático, até mesmo anárquico e, em certa medida, teratológico da fábula – ou do que resta dela. Déficit da ação, junção descosida de ações, estrutura episódica que faz pensar na "crônica": assistimos, desde a virada do século XIX para o século XX, ao fim e aos estertores da lógica orgânica – concatenação das ações – que presidia ao que Ricoeur chama de "pôr sob forma de intriga".[2]

Mais do que fazer, uma vez mais, o inventário das manifestações ou dos sintomas da crise da fábula, eu gostaria de privilegiar a hipótese de outra lógica, uma lógica alternativa da fábula nas dramaturgias modernas e contemporâneas. Um novo uso, plural, claro, da fábula; ou, ainda, novos tratamentos da fábula. Minha preocupação é procurar o que há por trás da tela onde está escrito, sob pretextos variados – morte do drama (Theodor Adorno) ou teatro pós-dramático (Hans-Thies Lehmann) – que não há mais fábula nas obras contemporâneas. Não há mais fábula? Ou há, sim, uma fábula, só que de outro modo?...

Para conduzir esta pesquisa, vou me apoiar em três peças que me parecem suficientemente diferentes entre si para esboçar, em conjunto, boa parte da paisagem dramática do século XX: *O sonho*, de Strindberg (1901), *O livro de Cristóvão Colombo*, de Claudel (1927), *As visões de Simone Machard*, de Brecht (1943).

1. Em sua tradução comentada da *Poética* de Aristóteles (Paris: Seuil, 1980). (N. da T.)

2. Em francês, *mise en intrigue*. (N. da T.)

Duas fórmulas: um atalho

Para abordar a questão vasta e difícil de um novo estatuto, de uma nova função e de uma nova configuração da fábula no drama moderno, tomarei um atalho. Esse atalho pode ser resumido em duas fórmulas bem simples:

1) o drama não é mais representado, o que é representado é um *voltar-se para* o drama;

2) o drama *da* vida substitui o drama *na* vida.

Devo a primeira fórmula, em parte, ao Prefácio a *Seis personagens à procura de um autor*. O "humorismo" pirandelliano consiste em representar não o drama que os seis personagens vieram pôr diante dele, mas a "comédia da recusa desse drama" pelo dramaturgo. Ora, esse tipo de drama por *preterição* pode ser encontrado nas três peças que citei acima, mas também em grande número de peças entre 1880 e os dias de hoje.

O drama por preterição, em todas as suas variações, parece-me esboçar uma das grandes tendências do teatro moderno e contemporâneo. De fato, trata-se do desvio ou da relegação que Peter Szondi denomina, para erigi-lo em contramodelo do drama moderno, "drama absoluto" – "acontecimento interpessoal no presente" –, trata-se daquilo que poderíamos denominar *drama primário* e da passagem, precisamente, a um *drama secundário*. Passagem que se efetuará seja pela via do metadrama (cisão do microcosmo dramático, evocação do "drama-objeto" através de seu próprio comentário), como em Pirandello, seja pela via de uma epicização do drama, como em Claudel ou Brecht, seja por um cruzamento das duas formas, como em Strindberg. Em todos os casos, drama em segundo grau e/ou tratamento épico da ação, do conflito, da colisão, enfim, tudo o que constituía a especificidade dramática da obra – a "totalidade do movimento", segundo Hegel – se acha relativizado por esse outro movimento de reprise, de repetição, por um voltar-se sobre o drama.

A segunda fórmula, a do "drama da vida", coloca dois problemas. O primeiro, diretamente ligado à questão da fábula, é o da extensão. Extensão de um drama moderno que não caberia nos limites aristotélicos de uma reviravolta da fortuna. Como dar conta de uma vida sem sobressaltos, da vida comum de um homem comum (não de um herói), de uma vida literalmente sem peripécia? Como medir a extensão de uma peça cujo objetivo seria dar conta, de modo necessariamente elíptico, de toda uma vida, de toda uma existência? Nós temos, a esse respeito, respostas que são todas marcadas pelo excesso. Excesso na extensão com os dois *Drama da vida*, o do precursor Restif de la Bretonne, "Peça em 13 atos das Sombras e em dez peças regulares", e o de Valère Novarina, que ocupa nada menos de 400 páginas e no qual entram centenas de personagens. Mas também excesso de síntese, em particular com os últimos dramatículos de Beckett, *Aquela vez* ou *Solo*, nos quais a vida inteira de algum Recitante ou Recordador desfila a passos largos e se esvazia aceleradamente, no tempo de uma agonia. Nos dois casos, no Strindberg de *Rumo a Damasco* e no Beckett de *Aquela vez*, vemos em operação um gesto moderno de transformação da fábula: extremo alongamento, compressão extrema.

O segundo problema se relaciona a um fenômeno de tematização. Se, nas peças da modernidade, a fábula abarca toda uma vida (e, principalmente, seus extremos: nascer e morrer, e até, como na obra de Beckett, morrer e nascer como "o mesmo instante"), ela se interroga igualmente sobre o sentido – trágico ou cômico-trágico – dessa vida, dessa existência. Sem remontar às fontes filosóficas das dramaturgias modernas, é imperioso constatar que, desde a época naturalista-simbolista, o teatro não deixou de girar em torno do que Schopenhauer designa como "a representação do aspecto terrível da vida [...] o sofrimento indizível, a angústia da humanidade, o triunfo do mal, o reino do acaso, repleto de derrisão, e a queda irremediável dos justos e dos inocentes." Tendência contra a qual se insurge o hegeliano-marxista Lukács, que vê aí uma degenerescência da forma dramática.

> Schopenhauer [...] reduz assim o conflito concreto, sócio-histórico, a um conflito mais ou menos fortuito, a uma simples *ocasião desencadeadora* da "tragédia humana universal" (da inanidade da vida em geral). Expressa filosoficamente uma tendência que, a partir da metade do século passado [o século XIX] tornou-se cada vez mais dominante e levou com cada vez mais firmeza à dissolução

da forma dramática, à desintegração de seus elementos realmente dramáticos.[3]

É verdade que em todos esses dramas sem verdadeira *hybris* que evocamos aqui, o "erro" trágico não está ligado a um ato qualquer, mas está, na maioria das vezes, reduzido a um sentimento: o sentimento de uma infelicidade ou de uma culpa de estar no mundo. E mesmo quando o teatro se quer político e não metafísico, em especial na obra de Brecht, é o percurso e, em alguma medida, a crônica de (quase) toda uma vida - por exemplo, a de Galileu, ou a da Mãe Coragem etc. - que fornece a estrutura espaço-temporal da peça. Por esse motivo, a fábula brechtiana não se resume apenas à resolução de um conflito, mas se estende ao jogo das contradições de toda uma existência. Essas considerações lançam uma luz nova sobre a noção de "fragmento", que nos é apresentada frequentemente como a solução teatral por excelência da modernidade (ou da pós-modernidade). Não devemos reduzir o "fragmentário" ao "fragmentado". O fragmento não é um simples jogo de fragmentação - ou de segmentação - da forma dramática e, por conseguinte, da fábula (que, à força, teria sido reduzida a pó, o que François Regnault ridiculariza, falando em quebra-quebra de pedrinhas), mas é antes, do ponto de vista da cadeia do simbólico, o que acabei de chamar de o "drama da vida". Como está dito em *Rumo a Damasco*: "não era o começo, quando começamos, não será o fim quando terminarmos. É um fragmento, a vida, sem começo nem fim."

As duas testemunhas

O ponto comum à primeira fórmula, "o drama não é representado, o que é representado é um voltar-se sobre o drama", e à segunda, "o drama *na* vida dá lugar ao drama *da* vida", é que a catástrofe não é mais terminal - não fecha mais a fábula, mas se torna inaugural.

3. Georges Lukács. *Le Roman historique*. Préface de Cl-Ed. Magny. Payot, 1965, p. 134-135 (Bibliothèque historique). (Em português, ver György Lukács. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 154. N. da T.)

A catástrofe no drama moderno e contemporâneo se modula de diferentes formas: o simples fato de ter nascido, de ter sido lançado ao mundo; uma espera do Apocalipse (com Revelação), como em inúmeras peças expressionistas; o eco de Auschwitz e de Hiroshima (em obras tão diferentes quanto as de Beckett e as de Peter Weiss). Para este último, mas talvez também para Beckett, o drama da vida, que é, antes de tudo, problemática do *testemunho*, poderia exprimir-se através desta fórmula que Agamben usou como título de uma de suas obras: "O que resta de Auschwitz". Combinando minhas duas fórmulas iniciais numa terceira, mais sintética, mais completa, direi: *o drama moderno ou o voltar-se, para fins de testemunho, para a catástrofe do drama da vida.*

Mas há dois grandes tipos de testemunho. Um poderia ser chamado de político e o outro de íntimo. E, claro, não é proibido combiná-los. Um e outro, em todo caso, se caracterizam por uma espécie de desprendimento em relação à ação e por sua função: olhar os acontecimentos que constituem a fábula. O denominador comum a essas duas testemunhas, é que elas não poderiam ser personagens agentes no sentido aristotélico, nem personagens dotados de objetivos de ação, como indica Hegel com precisão. Há neles, ao contrário, uma certa *passividade*, à qual será necessário voltarmos... Em compensação, no interior dessa esfera da não ação, eles poderão se apresentar de modos variados: personagem que rememora, personagem que sonha (e se vê agir por meio de seu sonho), personagem espectador, personagem testemunha (no sentido estritamente judiciário), personagem entrevistado (categoria inventada por Tretiakov) etc. Essa diversidade remete a duas atitudes fundamentais.

Por um lado, ao personagem que se apresenta como testemunha ocular de um acontecimento, de um acidente - de uma "cena de rua", escreve Brecht. O próprio Brecht erige precisamente essa "cena de rua" em "exemplo-padrão" do teatro épico. A cena de rua é para o teatro épico o que a cena de salão (de Dorval) foi para o teatro do século das Luzes. Ela é fundadora. Ela fixa uma dramaturgia e um tipo de jogo fundados sobre o "distanciamento" (*Verfremdungseffekt*) e sobre a "demonstração", mas também e sobretudo ela fixa um uso específico da fábula. Quando o objetivo da representação teatral é permitir aos espectadores "formar uma opinião" a respeito dos

acontecimentos constitutivos da fábula, é todo o movimento do teatro que se vê invertido. A marcha do teatro não se faz mais, segundo o princípio lógico e orgânico do "fluxo dramático", das causas em direção às consequências, mas, ao contrário, inversamente, segundo um processo recorrente, num remontar dos acontecimentos a suas causas. É assim que o desenrolar da ação é incessantemente interrompido por seu próprio comentário. E se, para Brecht, a fábula permanece "a tarefa fundamental do teatro" e "o cerne da obra teatral", um novo uso – brechtiano, épico – da fábula se desenha e, em virtude dele, "os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos." É assim que "a fábula está submetida à exegese" e não corresponde mais simplesmente, como acontecia na tradição aristotélico-hegeliana, a "um desenrolar de fatos tirados da vida em comum dos homens, de tal modo que ele poderia ter se passado na realidade", mas a "processos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre a vida em comum dos homens." [4] Em outras palavras, a voz do questionamento domina a voz do ficcionar, o comentário se sobrepõe à fábula *stricto sensu*.

Por outro lado, há o homem como testemunha de si mesmo, isto é, de seu próprio sofrimento. Em *Le Pèse-nerfs* (O pesa-nervos), Artaud proclama definitivamente: "Sou testemunha. Sou a única testemunha de mim mesmo." Ele antecipa assim o Adamov de *l'Aveu* (A confissão) e das primeiras peças (*A paródia* e *A invasão*). Mas também ecoa muito diretamente Strindberg ao afirmar que só está no mundo "para ver sua própria vida num palco", o que remete explicitamente a Rousseau e, sobretudo, ao autor do grande Fragmento, isto é, ao Goethe do *Fausto* que, em *Memórias: Poesia e verdade*, declarava: "Foi assim que comecei a seguir essa direção de que nunca mais pude afastar-me: transformar em quadros, em poemas, todos os motivos

4. Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre* 1. Paris: L'Arche, 1972, p. 522-533 e *Écrits sur le théâtre* 2, L'Arche, 1979, p. 39-42 e 48. (Em português, os trechos citados estão em Bertolt Brecht. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Ver As cenas de rua, p. 89-102 e Pequeno órganon para o teatro, p. 159-160. N. da T.).

de minhas alegrias, dores, preocupações [...] Assim, pois, tudo que tenho publicado são apenas fragmentos de uma grande confissão e estas Memórias não representam mais que uma aventurosa tentativa de completá-la." [5]

Ora, nós sabemos que, em grego, testemunha se diz *martus*. O segundo tipo de testemunho que devemos examinar é o do mártir. Das análises extremamente penetrantes de Agamben, conservaremos a seguinte afirmação: quando um homem dá testemunho daquilo que ele próprio vivenciou, é sempre, numa espécie de duplicação, a um outro, diferente de si mesmo – ou a um outro em si mesmo – que ele se esforça para dar a palavra: aquele que, precisamente, conheceu a tal ponto o sofrimento que não seria capaz de verbalizá-lo e, por isso, permanece mudo. *O que resta de Auschwitz*:

> Contudo, isso significa que quem de fato dá testemunho no homem é o não homem, ou seja, que o homem não é senão o mandatário do não homem, aquele que lhe empresta a voz. Ou então, que não existe titular do testemunho; que falar, dar testemunho, significa entrar em um movimento vertiginoso, em que algo vai a pique, se dessubjetiviza integralmente e emudece, e algo se subjetiviza e fala, sem ter – propriamente – nada a dizer ("falo de coisas [...] que eu mesmo não experimentei"). [6]

Encontramos os traços e os efeitos propriamente dramatúrgicos dessa duplicação nas obras sobre as quais dissemos que gostaríamos de nos apoiar. Inês, filha de Indra, se torna a Inês terrestre, Inês mulher do Advogado em *O sonho*. E é a primeira, a não verdadeiramente implicada – a que sonha, não a que é sonhada ou transformada

5. Goethe, in: August Strindberg. Seul. *Oeuvre autobiographique* II. Mercure de France, 1990, p. 673-674. (Em português, ver p. 220 do primeiro volume de Goethe. *Memórias: poesia e verdade*. Trad. de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1971, 2 v. N. da T.)

6. Giogio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Bibliotèque Rivages, 1999, p. 157-158. (Em português, ver Giorgio Agamben. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 124. N. da T.)

em pesadelo – que testemunha o sofrimento de mulher da segunda. Simone Machard, a insignificante criada de albergue, esmagada pelo peso da Guerra, da Ocupação, do Colaboracionismo e de suas próprias veleidades de resistência. Simone que ficaria muda se não houvesse as sequências de sonho ou de sonho desperto nas quais Joana D'Arc fala nela para ela. Cristóvão Colombo que se divide em dois: Cristóvão Colombo I, inserido em seu tempo, velho, entregue à miséria e ao sofrimento durante seu martírio, no limiar da morte, e Cristóvão Colombo II, que é o da posteridade. A reunião última dos dois significa a entrada do mártir, do santo na Glória de Deus. Claudel atesta também essa duplicação: "Vemos Cristóvão Colombo agonizando [...] e, neste momento, em que todo o seu passado, prestes a atingir o seu final, torna a repassar ante os seus olhos, eis o herói que, de alguma forma, se desdobra e se transmuta para nós em espectador e em juiz de sua própria epopeia."[7]

Processo

Do exame desses dois tipos de testemunhos – para ser sucinto: o "brechtiano" e o "artaudiano" (sem prejulgar as combinações entre os dois, às quais ainda voltaremos) – decorrem dois usos ou tratamentos específicos da fábula no teatro moderno e contemporâneo. O primeiro é a fábula como Processo; o segundo, a fábula como Paixão. Os dois – será necessário explicar? – se caracterizam por seu afastamento considerável em relação às concepções aristotélica e/ou hegeliana.

Desde a *Oresteia* e, em especial, desde as *Eumênides*, as afinidades da ação teatral com o desenrolar de um processo não precisam mais ser demonstradas. De certa maneira, a teoria brechtiana constitui uma tentativa de reintegrar ao teatro a estrutura do processo. E isso num contexto moderno, quando não se trata mais, como na tragédia antiga, de celebrar, por meio do sacrifício do herói, o frágil

7. Paul Claudel. *Théâtre II*. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1 492. (Em português, ver Paul Claudel. *O livro de Cristóvão Colombo*. Trad. de Helena Pessoa. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 13. N. da T.)

acordo entre o mundo novo dos homens e o mundo antigo dos deuses, mas sim de interrogar-se sobre a lucidez do homem e sobre as possibilidades que se oferecem a ele de transformar o mundo, a sociedade. Desde então, o modelo não será mais a fábula trágica, mas Platão e as desventuras de Sócrates – de um Sócrates cômico-sério, susceptível de encarnar a figura do "sábio-bobo" na qual Benjamin identifica o personagem brechtiano. Aí já estamos fora do mito (fora do *mythos* para retomar o outro sentido do vocábulo grego). Questão de *pedagogia*, palavra-chave de Brecht e de todos os adeptos de um teatro épico. Citando Wilamowitz, Benjamin nos recorda que:

> Platão queimou sua tetralogia não por desistir de tornar-se um poeta no sentido de Ésquilo, mas por perceber que o autor trágico não mais podia ser o guia e mestre do seu povo. Mas tão grande era a força da tragédia, que ele procurou criar uma nova forma artística de caráter dramático, produzindo, em vez de uma superada saga heroica, um novo ciclo lendário, o de Sócrates.[8]

A fábula brechtiana é sempre o trazer à luz o itinerário de um personagem "cego" – quer se trate da Mãe Coragem ou de Simone Machard, integrante da Resistência, é certo, mas uma resistente que é quase uma criança. Através do processo do IV Ato, no qual Simone, a pseudo-Joana d'Arc, é a vítima, o processo que verdadeiramente se desenrola é outro, é a acusação contra o Colaboracionismo. A peça de Brecht intervém no calor da hora (a peça foi escrita praticamente na mesma época dos fatos históricos em questão); ela faz isso não por se inserir no sentido da corrente, no fluxo da história, como numa tragédia, mas por se colocar na contracorrente, como numa volta sobre o que acabou de acontecer. Entre o autor-comentador e a ação, a cesura da catástrofe (histórica) inaugural. Catástrofe sobre a qual é necessário voltar – e o mais rapidamente possível, a fim de poder talvez impor uma inflexão ao curso da história, ou, ao menos, testemunhar – e isso

8. Walter Benjamin. *Origine du drame baroque allemand*. Flammarion, 1985, p. 120 (La Philosophie en effet). (Em português, ver: *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 136. N. da T.)

segundo o rito do Processo: Simone Machard intervém no desenrolar do procedimento como um Sócrates ingênuo e questionador.

A extraordinária rapidez com que as grandes parábolas de Brecht se apossam da história do tempo presente, a do nazismo, sem nunca nela naufragarem, deve-se ao fato de Brecht ter se tornado, ao longo daqueles tempos malditos, um especialista em catástrofes. Pensando, evidentemente, em Auschwitz, Jean Baudrillard, que foi o tradutor de *O interrogatório* de Peter Weiss para o francês, observa que o sentimento de viver depois da catástrofe nos condena a "intimar todos os acontecimentos passados a comparecer", a "reapresentar tudo em termos de acusação".[9]

Desde então, diferentemente da tragédia, a peça não poderia mais ser construída em função do fim, do desenlace-apaziguador – numa espécie de triunfo da crono-lógica (que é também uma bio-lógica) –, mas ao inverso da lógica temporal, *a partir* de um fim considerado como aberto, não definitivo. Perscrutando, no encadeamento dos diferentes acontecimentos, simultaneamente o que fez com que se chegasse à catástrofe e o que teria permitido, o que permitiria que ela fosse evitada, o que permitiria que se tivesse tomado outro caminho. Encadeamento não mais sintagmático, mas paradigmático da fábula. Para Ernst Bloch, o teatro brechtiano pratica "a verificação do exemplo", "tomada de posição" que consiste em julgar "as pessoas, os encontros, os atos representados 'não só como eles são, mas também como poderiam ser'."[10]

Ao tomar de empréstimo a estrutura do processo, mas de um processo cujo julgamento seria suspenso, remetido ao prazo de reflexão

9. Jean Baurdrillard. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris: Galilée, 1992, p. 25, citado por Hélène Kuntz. La catastrophe épuisée de *Fin de partie*: un refus du modèle apocalyptique. *Registres* 3, revue d'études théâtrales. Éditions Médianes, p. 93, septembre 1998/3. De Hélène Kuntz, veja-se também, sobre a questão: La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine. *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 23/2002.

10. Ernst Bloch. *Le Principe Espérance* I. Paris: Gallimard, 1976, p. 489 (Bibliothèque de Philosophie). (Em português, ver Ernst Bloch. *O princípio esperança*. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto/Eduerj, 2005, p. 401. N. da T.)

de cada espectador, o teatro apela da catástrofe. E aí reside sua dimensão de utopia concreta. Ele apela no sentido de uma *reparação*.

Paixão

No drama de Sócrates, o que importa, mais ainda que o processo, é o momento da morte. O drama de Sócrates é o de uma testemunha, de um mártir. E sua influência persistente sobre as dramaturgias do século XX se manifesta também, com muita clareza, na vertente do sofrimento e da morte aceitos. "Como o herói religioso cristão (fato percebido, com faro infalível, tanto pela simpatia de muitos padres da Igreja como pelo ódio de Nietzsche), Sócrates morre voluntariamente e voluntariamente emudece, sem qualquer desafio, e com uma superioridade inexcedível."[11] Muito longe da *hybris* do herói trágico, a morte de Sócrates prefigura a Paixão do Cristo ou a dos santos e mártires.

Ora, encontraremos o drama de Sócrates e/ou Cristo erigido em modelo naquilo que se constitui talvez na proposta mais moderna de remodelagem da Fábula e do Teatro. Refiro-me à ideia mallarmaica da "Paixão do Homem", tal como encontrada no Livro e tal como apresentada (e, talvez, adulterada) por Claudel. Em carta a Suarès, de fevereiro de 1908, o dramaturgo poeta faz alusão ao "único drama humano, o da Queda e da Redenção, a Paixão do homem, como dizia Mallarmé". E é a Gide que ele fala, em março do mesmo ano, dessa "passagem muito profunda de Mallarmé sobre a Paixão, que ele queria pôr no lugar das paixões." Eco talvez deste trecho dos *Offices*: "Aqui, reconheçam, doravante, no drama, a Paixão, para ampliar a acepção canônica ou, como na estética faustosa da igreja, com a irradiação dos hinos, para propiciar uma assimilação humana à tetralogia do Ano."[12]

É bem verdade que o sonho mallarmaico de um drama único, de uma épura definitiva do drama, que se inspira no longínquo passado medieval dos Mistérios, assume a forma de uma Paixão secularizada, laicizada, na qual serão representados não mais os sofrimentos e o suplício do

11. Walter Benjamin. *Origine du drame baroque... op. cit.*, p. 120 (Na edição brasileira, p. 137. N. da T.)

12. Stéphane Mallarmé. *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 289.

Cristo, mas outros, mais modestos, ligados à condição humana. Esse gênero teatral existiu, aliás, na Idade Média (foi a fonte de inspiração do *Fausto* de Goethe) e, no tocante à extensão e à decupagem da fábula em quadros sucessivos, possuía um caráter muito moderno: refiro-me à Moralidade, na qual se via o Homem no caminho da vida, preso a um certo número de provações e tentações, até a recompensa ou a punição final. Esse mesmo drama de estações, que nasce na Idade Média, reaparece com força no Ibsen de *Peer Gynt*, no Villiers de *Axel*, na obra de Strindberg posterior a *Inferno*, no drama expressionista dos anos de 1920 e, muito mais próximo de nós, nas peças contemporâneas de Botho Strauss, Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Bernard-Marie Koltès... Todas essas são dramaturgias nas quais a relação interpessoal, o acontecimento interpessoal no presente – do qual se espera que circunscreva a forma dramática – se encontram obliterados pela relação, pelo combate do homem contra o mundo, quer dizer, contra o meio ou as forças invisíveis, cósmicas, simbólicas, que tramam seu destino.

Ora, a forma do *Stationendrama*, na qual podemos ver o perfil da "Paixão do homem", segundo Mallarmé e Claudel, é objeto das virulentas críticas de Lukács que nela vê justamente a decadência, isto é, o fim da colisão e do movimento dramáticos, no sentido hegeliano: "obtém-se quadros independentes que, do ponto de vista artístico, não mantêm entre si mais elos do que os quadros pendurados num museu."[13] No teatro e no romance, para Lukács – que se recusa, por exemplo, a levar em conta a unidade plural da via sacra pendurada numa igreja –, a fábula não suporta ser fragmentada. E, no drama, deve ser afastado tudo aquilo que, por intromissão do épico na ação presente, vise a interromper ou desorganizar o fluxo dramático. O *voltar-se* sobre o drama (Processo) e a *parada* do drama (Paixão em estações espaçadas), são duas figuras proibidas no agenciamento da fábula segundo Lukács, mas duas características essenciais dessa crise da fábula moderna que tentamos elucidar.

É forçoso constatar, ao pensar sobre a fortuna do modelo mallarmaico da Paixão do homem, que, em numerosas peças

13. Georges Lukács. *Problèmes du réalisme*. Paris: L'Arche, 1975, p. 153 (Le sens de la Marche).

contemporâneas, temos dessa Paixão sempre a Queda, e bem acentuada, porém não mais a Redenção. No Cristóvão Colombo de Claudel proclamando "que eu mesmo morra, que todas as maldições se acumulem sobre a minha cabeça, desde que eu atinja essa orla distante para a qual estendo a mão; e agradecerei a Deus",[14] os protagonistas contemporâneos da Paixão secularizada replicam da maneira mais ímpia e mais materialista possível. Paixão sem Redenção nem salvação, na qual se trata simplesmente, segundo uma fórmula de Kafka em seu *Diário*, a 30 de novembro de 1917, de experimentar "as diferentes formas da ausência de esperança nas diferentes estações do caminho." Mal Roberto Zucco voa em direção ao sol, no fim da peça de Koltès, uma voz anuncia gritando: "Ele caiu!"[15] Quanto ao Filho e à Filha, protagonista duplo de *Bauern sterben* (Morte camponesa[16]), *Stationendrama* neoexpressionista de Kroetz, seu périplo se conclui, depois de uma lamentável conversão, por um último "abrigo" noturno em um cemitério e um enterro sob a neve. Os dois jovens camponeses tinham sonhado com o eldorado da cidade grande, um pouco como o Caixa de banco de *Da aurora à meia-noite* do expressionista Kaiser, mas eles não tardam, eles e o Cristo barroco de Munique que os acompanha durante seu périplo, a se ver completamente esmagados, mutilados, liquidados:

> O FILHO (*Olha fixamente o crucifixo, depois desvia o olhar, olha de novo o crucifixo e, em voz baixa.*) – Pode acontecer que se esmague seu bom Deus quando ele atravessa com o sinal fechado.
> A FILHA (*Em voz baixa, com raiva.*) – Ele não fez isso. Você passou de propósito por cima da cruz.
> O FILHO – Deus é imortal.
> A FILHA – O que não impede que você tenha cortado os pés dele.

14. Paul Claudel. *O livro de Cristóvão Colombo*, *op. cit.*, p. 53. (N. da T.)

15. Bernard-Marie Koltès. Roberto Zucco. In: *Teatro de Bernard-Marie Koltès*. Trad. Letícia Coura. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 46. (N. da T.)

16. Há, em português, uma tradução dessa peça realizada por Marcelo Kahns (Franz Xaver Kroetz. Morte camponesa. *Caderno de Teatro Alemão*, Institutos Goethe do Brasil, Salvador, n. 54, 1991. (N. da T.)

No tocante a Beckett, que joga tão frequentemente com a metáfora bíblica, em particular em *Esperando Godot*, com a passagem dos dois ladrões, e que gostava de dizer que "a arte não é expansão, mas contração", suas Paixões se resumem, em geral, a uma única estação, a última, a da agonia e da morte, e o sofrimento humano se resume a uma simples colocação "em sofrimento", em espera indeterminada... da morte e do retorno ao nada. Nesse sentido, a Paixão é o drama da vida considerado de trás para frente, a partir de seu termo, como em *A grande estrada*, última peça de Strindberg, cujo protagonista, denominado Caçador, refaz o percurso, a partir do fim, das diferentes etapas de sua existência.

Não é, pois, somente o Processo, mas também a Paixão que engendra um teatro do Retorno.

A FÁBULA MODERNA

De fato, se levarmos em conta um amplo *corpus* do teatro moderno e contemporâneo, perceberemos que, com muita frequência, se conjugam Processo e Paixão, os dois esquemas organizadores da fábula. Parece evidente que o teatro épico brechtiano tende mais para o Processo, o que não impede que os itinerários de vida de Galy Gay, da Joana Dark de *Santa Joana dos matadouros*, de Simone Machard, mas também da Mãe Coragem e até mesmo de Galileu Galilei evoquem intensamente o modelo da Paixão. Por seu lado, *O livro de Cristóvão Colombo* alcança uma espécie de equilíbrio perfeito entre os dois esquemas. Por um lado, a existência terrestre de Cristóvão Colombo I, calcada sobre uma "vida de santo"; por outro lado, o processo - de beatificação -, ao qual comparece Cristóvão Colombo II, instaurado pela posteridade sob a autoridade frágil do Explicador, através de uma discussão entre o Defensor e o Oponente. E se *O sonho*, peça das mais complexas, se organiza em torno das Paixões cruzadas e combinadas de ao menos quatro personagens - Inês, o Oficial, o Advogado e o Poeta, motor do que resta de ação -, o que permite à peça, verdadeiro mosaico de formas breves, passar de uma estação à outra - é, entretanto, a perspectiva de um processo, exigido pelas classes inferiores o que obriga as forças dominantes da sociedade - os decanos das Faculdades - a abrir a porta que tem um trevo desenhado e revelar por que o mundo se transformou "num vale de lágrimas" ou numa "casa de correção para crimes cometidos antes do nascimento". No cruzamento entre a Paixão e o Processo, está o espaço por excelência do drama moderno e contemporâneo: o lugar onde o íntimo (testemunhar sobre si mesmo) e o político (testemunhar sobre o mundo) se interpenetram.

Dimensionar essa dramaturgia do retorno por meio de Processo e Paixão, e por meio do voltar-se não para um drama limitado a uma reviravolta da fortuna, mas para o drama da vida em toda a sua extensão e aparente banalidade, leva-nos logo à constatação de que a teoria aristotélica (ou neoaristotélica) da fábula trágica, indissoluvelmente ligada ao mito,[17] e a comparação dessa fábula a um "belo animal", "bem proporcionado em todas as suas partes", se tornaram totalmente inadequadas para dar conta da fábula moderna. Como disse brutalmente Heiner Müller a respeito, "Não acredito que uma história que tenha 'pé e cabeça' (a fábula, no sentido clássico), possa ainda apreender a realidade".[18] Repensar desde o início a fábula moderna - objetivo ao qual nós não podemos nos furtar eternamente, sob pena de nos contentarmos com a resposta preguiçosa e, em grande parte, equivocada segundo a qual "não haveria mais fábula, ou muito pouca", nas peças modernas e contemporâneas - exigiria que respondêssemos previamente às cinco questões abaixo:

- Pode-se continuar a produzir fábula fora da esfera do mito? Sem essa "antiguidade", o que é que o mito conferiria à fábula?... Refletindo sobre o teatro épico, Benjamin transferia essa "antiguidade" da intriga do mito para a História: "O teatro épico tem de 'despojar o palco de seu sensacionalismo temático'. Por isso é que uma fábula antiga acaba servindo mais do que uma nova. Brecht se colocou a questão de saber se os eventos representados no teatro épico já não deveriam ser previamente conhecidos."[19] Qual é a cesura que pode se operar na escolha da fábula entre o *conhecido* e o *não conhecido a priori*?

17. Lembremos que, na obra de Aristóteles, um mesmo termo, *mythos*, designa tanto a fábula (história) quanto o mito.

18. Heiner Müller, carta a M. Linzer. *Travail théâtral*, Lausanne, La Cité, XXXI, p. 10, abr.-jun. 1978.

19. Walter Benjamin. *Essais sur Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 26. (Em português, Walter Benjamin, *Sociologia*. Trad. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 213. N. da T.)

Em que isso interessa ao teatro contemporâneo? E o que pensar da opinião – ou do aviso – que Barthes manifestou a esse respeito num debate: "não se pode fazer teatro diretamente com *aquilo dentro do que nós somos/estamos*. Ao menos não o grande teatro."[20]?

– Pode-se imaginar uma fábula que não imponha à peça um sentido *a priori*?... É a questão pós-moderna levantada pelos escritos de Lyotard: o que ocorre com a fábula no momento em que as grandes narrativas e as grandes interpretações do mundo são atacadas? Michel Vinaver e Heiner Müller, que se lançam mais no não conhecido do que no "já conhecido", no sentido de Benjamin, colocam com clareza a questão e oferecem um princípio de resposta bastante semelhante, apesar das diferenças significativas entre as opiniões dramatúrgicas e filosóficas de ambos:

> Brecht enfatizava a condução da fábula. A fábula como suporte do sentido estava na origem do trabalho de escrita. No meu caso, a fábula é o resultado final. Pode-se dizer que ela é o que se constitui ao longo de um processo arriscado, conduzido mais pelo acolhimento do acidental do que pela intenção. O trabalho do espectador consiste em se abandonar para captar os elementos de uma história que não estão ligados de modo coercitivo, a apreender esses elementos e deixá-los juntar-se, chocar-se e fundir-se, até a cristalização de um sentido, ou antes, de pedaços de sentido.[21]

> ... é talvez simplista dizer "fragmentário". Trata-se antes de uma certa forma de percepção. Simplesmente [...] a recusa de produzir uma visão global ou uma concepção do mundo antes de ter visto as coisas: uma espécie de olhar angustiado sobre a realidade, porque não se pode senão apreendê-la de maneira parcial. Não se vê mais a realidade, vê-se um pouco da realidade.[22]

20. Roland Barthes. In: Arthur Adamov. *Ici et Maintenant*. Paris: Gallimard, 1964, p. 89 (Pratique du théâtre).

21. Michel Vinaver. *Écrits sur le théâtre*, 2. Paris: L'Arche, 1998, p. 190.

22. Heiner Müller, "Le refus d'une vision globale", entrevista com Olivier Ortolani. *Théâtre/Public*, n. 98, p. 70, mar.-abr. 1991.

Müller e Vinaver manifestam aqui uma tomada de distância, precisamente em relação ao princípio de distância – ou distanciamento – que permitia a Brecht explorar globalmente o mundo de um ponto de vista marxista. A escolha – poética e política – é a da exibição do *detalhe*. Ele implica uma recusa não da fábula, mas do que é preciso chamar de o *fabulismo*: uma fábula ossificada, constituída *a priori*.

– Não se teria tornado necessário hoje em dia rever a hierarquia e a escala do dramático, justamente em nome da primazia atribuída ao detalhe e ao não conhecido *a priori*? Constatando o enfraquecimento do *continuum* fabular e, concomitantemente, o do personagem (substituído muitas vezes por simples vozes e por um dispositivo coral), não seria oportuno aprender a sondar essa fábula quase invisível, as microações imersas no diálogo, em resumo, todo o aparato de um teatro que se poderia denominar "da palavra" (Vinaver, Sarraute, Fosse, entre tantos outros...)?

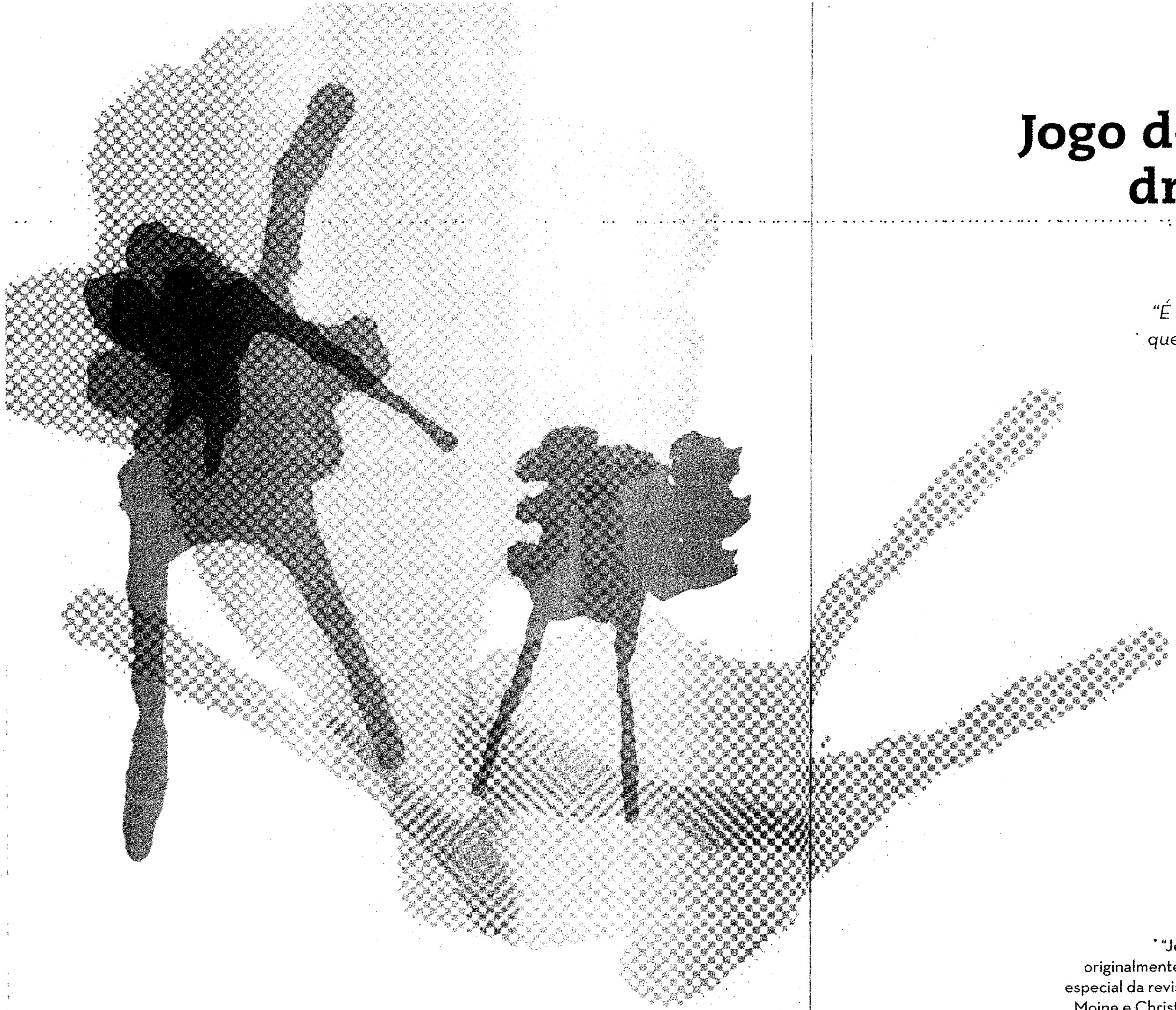
– A partir daí, uma solução poderia ser talvez pensar a fábula moderna em termos de dualidade: enunciado e enunciação; fábula-material, fábula linear (que só o espectador poderá reconstituir *a posteriori*) e fábula composta. Na origem dessa aproximação narratológica está um formalista russo, Tomachevski, que distingue "fábula" – "conjunto dos acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra" que "representa a passagem de uma situação para outra" – e "assunto" – "que é constituído pelos mesmos acontecimentos, mas [que] respeita a sua ordem de surgimento na obra". Resumindo, conclui Tomachevski, "a fábula é aquilo que efetivamente se passou; o assunto é a maneira como o leitor tomou conhecimento disso".[23]

– Enfim, como dar conta desse voltar-se sobre o drama da vida, característico, como vimos, tanto da Paixão quanto do Processo? E, antes de mais nada, quem vai dar o impulso a esse retorno, quem

23. Tomachevski. Thématique. In: Tzvetan Todorov (trad.). *Théorie de la Littérature*. Éditions du Seuil, 1965, p. 268 (Tel Quel). (Em português, ver Tomachevski. Temática. In: Tzvetan Todorov. *Teoria da Literatura - II*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989, respectivamente, p. 145, 149 e, para as duas últimas citações, p. 146. N. da T.)

vai fazer avançar o drama de trás para frente, no sentido contrário do fluxo, do movimento propriamente dramáticos, como definidos por Aristóteles e Hegel?... Será o "sujeito épico" (Szondi)?, o "fabulista", o "parabolista" (Brecht), a "testemunha" ou será o "rapsodo"? ("Nenhum personagem se exprime sem que previamente lhe tenha sido dada a palavra", "Ele se coloca sempre no primeiro plano para apresentar os acontecimentos", nota Goethe a propósito do rapsodo, que ele contrapõe ao ator.) Para pensar a fábula teatral moderna, sem dúvida é preciso imaginar uma outra genealogia diferente da que parte da *Poética* de Aristóteles: genealogia semidramática que remonta a Platão e a seu gênero misto, no qual se encontram misturados "imitação" e "relato direto" do poeta.

Tentemos imaginar essa marcha da fábula moderna na qual, decididamente, a arte do rapsodo invadiria a do ator...



Jogo de sonho: uma dramaturgia do entre-dois*

"É apenas da outra margem, na luz do dia, que se pode abordar o sonho, graças a um sono liberador."

Walter Benjamin, *Rua de mão única* [1]

* "Jeu de rêve – une dramaturgie de l'entre deux" foi originalmente publicado em *Rêves: cinema/théâtre*, 4ª edição especial da revista *Ritm*, organizada por David Lescot, Raphaëlle Moine e Christophe Triau, Universidade Paris X-Nanterre, 2001.

1. Em português, ver Walter Benjamin. *Rua de mão única. Obras escolhidas* v. 2. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (N. da T.)

Sem dúvida poderíamos qualificar de "jogo de sonho" uma peça como *A assunção de Hannele Mattern*, de Hauptmann (1893)[2], que tem, aliás, como subtítulo, "drama de sonho": durante sua agonia, uma criança mártir sonha com sua ascensão ao céu e com suas núpcias com um cavaleiro celeste, que assume os traços de seu professor. Mas o que aí se verifica é uma das múltiplas investidas da dramaturgia do fim do século XIX em direção ao onírico e não ainda uma estrutura dramática globalmente identificável como "jogo de sonho". Na realidade, devemos a Strindberg a invenção dessa forma dramática específica. Em 1901, o dramaturgo sueco intitula *Ett drömspel* uma de suas peças mais famosas. Apesar de ter ficado conhecida como *O sonho*, a tradução literal do título sueco é *Jogo de sonho*. Além disso, ao prefaciar essa peça, o autor designa *Rumo a Damasco* (1898), sua primeira obra dramática posterior à crise de *Inferno*, como seu primeiro "jogo de sonho".

Um gênero novo?

Aliás, essas duas peças de Strindberg têm uma particularidade que *A assunção de Hannele Mattern* não tinha: elas *jogam* com o sonho, elas embaralham propositadamente as fronteiras entre o sonho e a realidade, enquanto a peça de Hauptmann – simbolista sobre uma infraestrutura tipicamente naturalista – separava de forma bastante clara os dois níveis. Em seus jogos de sonho, Strindberg leva ao extremo a *relativização* e a *subjetivização* das categorias dramáticas que ele vinha promovendo desde a época dita "naturalista". Podemos ler no Memento a respeito de *O sonho*:

> O autor procurou imitar a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. O tempo e o espaço não existem. Contra um fundo insignificante de realidade, a imaginação borda novos motivos: uma mistura de recordações, acontecimentos vividos, invenções, absurdos e improvisações. Os personagens se duplicam, se desdobram, se

2. Foi publicada em Portugal uma tradução de *Hanneles Himmelfahrt* com o título de *A ascenção de Joaninha*. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Livraria Almedina, 1972. (N. da T.)

evaporam e se condensam. Mas uma consciência domina a todos, sem exceção: a do sonhador.[3]

Figuram na genealogia dessa forma híbrida e irregular dois "gêneros" diametralmente opostos que Strindberg praticou primeiramente em separado: o drama naturalista, por um lado; a *féerie*, por outro. Mas será que a forma que vai daqui por diante se inscrever no entre-dois do realismo de *Credores* e do fantástico de *A viagem de Pedro*, o *contente* constitui um *gênero* novo? Gênero ao qual, aliás, algumas peças de Pirandello – *Sonho (talvez não)* –, de Vitrac – *Les mystères de l'amour* (Os mistérios do amor), *Vítor ou As crianças no poder* –, de Adamov – *Si l'été revenait* (Se o verão voltasse) –, de Pasolini – *Calderón*–, viriam a se filiar.

Strindberg parece, num primeiro momento, acreditar que sim e fala numa carta de 24 de maio de 1898 de um "novo gênero", mas manifesta também o medo de que o público "se sinta desorientado no começo" por essa novidade. O público, realmente, ficou bastante desorientado. E não apenas no começo...

O oximoro que consiste em cruzar o universo dos contos e a realidade contemporânea em suas características mais cotidianas só podia desconcertar a maioria dos espectadores – o que, aliás, continua a acontecer ainda hoje. Sobretudo porque Strindberg não oferece nenhuma transição, nenhuma gradação entre um plano e outro, procedendo, ao contrário, a um *engavetamento* de elementos opostos. "Sonho naturalista", é sob essa divisa que Strindberg coloca sua dramaturgia a partir de *Rumo a Damasco*. Ou também "Supranaturalismo": "Cabe, pois, a mim", lê-se em *Inferno II*, "lançar a ponte entre o naturalismo e o supranaturalismo, proclamando que este último constitui simplesmente um desenvolvimento do primeiro".[4]

Uma dramaturgia desse tipo, fundada sobre uma quase antinomia, é de molde a desorientar o espectador e a desmontar qualquer

3. August Strindberg. Mémento. In: *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Préface de Maurice Gravier. Paris: Gallimard, 1964, p. 137 (Pratique du théâtre).

4. August Strindbert. *Oeuvre autobiographique*. Mercure de France, 1990, p. 406, Tomo II.

"horizonte de espera", qualquer codificação característica do gênero. Mais do que um "gênero novo", essa dramaturgia pertence a um *antigênero*. Gênero quimérico (tão quimérico quanto a fortuna que o escritor sueco pensava amealhar com sua exploração). Limite da noção de gênero literário ou teatral. Limite da escrita dramática, escrita dos limites...

Nunca os "jogos de sonho" se instalam *dentro* do sonho. A estratégia literária e teatral posta em obra é decididamente a da visão oblíqua, a do desvio. O onírico só é convocado com o objetivo de denunciar a realidade, de melhor circunscrevê-la e de percuti-la. Reconhece-se aqui a astúcia de Perseu em relação à sua inimiga, a Górgona: evitando olhá-la diretamente, ele escapa a seu poder medusante, paralisante. Mas, de modo algum, essa "recusa da visão direta" poderia ser entendida como uma "fuga para o sonho ou o irracional". Ao menos é o que afirma Ítalo Calvino, promotor do mito do autor-Perseu.[5]

A finalidade do jogo de sonho não é, pois, engendrar um "outro mundo" ou o que se poderia chamar de um "universo alternativo". Não, ela consiste em oferecer um ponto de observação sobre o mundo – ponto de afastamento e de tensão (como acontece com a flecha no arco retesado) a partir do qual a ficção teatral pode visar, atingir, penetrar no coração do real. Escolher o jogo de sonho é considerar a vida a partir de seu ápice; e creio que podemos afirmar que o sono, perpassado de sonhos, alcança esse ápice de qualquer existência que é a morte.

Semirrealidade

Rumo a Damasco, texto praticamente sem fim, como o *Fausto*, de Goethe, pode ser considerado um verdadeiro *fragmento*, no sentido moderno do termo. Estabelecendo a maior distância possível entre sonho e realidade, mas sem separá-los, a dramaturgia do jogo de sonho parece ainda mais apropriada para apreender *como fragmento*

5. Ítalo Calvino. *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Paris: Gallimard, 1989, p. 20-26 (Du Monde entier). (Em português, Ítalo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 17 e 19. N. da T.)

a vida corriqueira, a vida de "todo mundo", que não parece durar mais que um instante e, no entanto, se espraia de modo monótono e repetitivo, possui a cinza uniformidade do dia a dia, mesmo sendo sacudida até a náusea por convulsões, insatisfações, fantasmas, cotidianas desesperanças.

A medida do jogo de sonho como drama da vida ordinária é a desmedida medida, a medida desmesurada. Seu equilíbrio, o desequilíbrio. A oscilação até a entropia. Até o ponto de ruptura de qualquer arquitetura teatral. Nunca o jogo de sonho strindberguiano eleva o naturalismo até um pretenso nível superior, digamos: *espiritual* – de unidade; ele sempre mina, solapa, desconstrói o naturalismo inicial. E é assim que, pelo desvio da Outra cena, ele nos permite aceder a uma realidade especificamente cênica, a uma *semirrealidade* que tem a força de uma visão...

Adamov escreve em seu *Strindberg*:

> E nos dramas do fim – quando os semifantasmas, as semimúmias, os meio-loucos ou os totalmente loucos, os mortos ou os semimortos se juntam e pouco a pouco substituem os homens de carne e osso que se entrematavam, e avaliavam seus erros e suas razões – aqueles têm, contudo, algo em comum com estes últimos: invadem a cena com os mesmos papéis na mão e com as mesmas censuras, as mesmas triviais evocações de hotéis, chancelarias, escritórios de advocacia e quartos de despejo.[6]

A propósito do *Rumo a Damasco*, o dramaturgo fala em "semirrealidade": "É um poema", confia Strindberg a seu amigo Geijerstam, "que repousa sobre uma terrível semirrealidade. A arte se encontra na composição, que simboliza 'a Repetição'." Para evocar o tratamento repetitivo da matéria vivida (documental, autobiográfica) dos dramas posteriores a *Inferno*, Strindberg teria também podido falar de *decomposição* dramática, de tal modo os jogos de sonho parcelam, distorcem, redistribuem sem descanso os elementos tirados do que

6. Arthur Adamov. *Strindberg*. Paris: L'Arche, 1955, p. 14 (Les Grands dramaturges, 6).

nós estamos acostumados a chamar "realidade". De fato, a *heterotopia* e a *heterocronia* dominam esse teatro, que não cessa de pôr "jogo", quer dizer, *distância* entre sonho e realidade.

A esse respeito, a concepção sobre a qual creio que a dramaturgia de Heiner Müller se apoia – a do Muro de Berlim como um "muro de tempo"–, se inscreve na linhagem do jogo de sonho strindberguiano. O muro de tempo que, em Müller, fratura o mundo e o parte em dois não conseguiria, claro, demarcar o território de uma utopia. Nem o de uma contrautopia ou utopia negativa. Em compensação, ele possui a característica, propriamente teatral, que Foucault atribui à *heterotopia*: fazer "com que se alternem no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros", de modo a produzir a "contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos."[7]

Convocando os monstros do sono para a vida diurna e aumentando assim a figurabilidade do real, o jogo de sonho promove uma grande obra de *desfiguração* – heterotópica – do espaço clássico (aristotélico-hegeliano) e da forma dramática.

Sempre a distância

O processo de desfiguração ou deformação específico do jogo de sonho é encontrado nas obras de Pirandello, Vitrac (e também no pensamento de Artaud, na época do Théâtre Alfred-Jarry), Adamov, Pasolini, talvez também na de Heiner Müller, até na do Botho Strauss de *O parque* e – por que não? – na de Brecht, sem que seja necessário, sem que seja possível falar de um "gênero" comum.

Para Pirandello, *transportar-se para o sonho*, pôr em primeiro plano a lógica do sonho, significa, por exemplo, em *Sonho (mas talvez não)*

7. Michel Foucault. *Dits et écrits* IV, 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994, p. 755-759 (Bibliothèque des Sciences humaines). (O texto aqui referido é a conferência "Outros espaços", que consta da edição brasileira de Michel Foucault. *Ditos e escritos*, v. III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422. N. da T.)

/ *Sogno (ma forse no)*,[8] (des)construir essa curta peça em duas partes perfeitamente heterogêneas: a primeira, na qual, em sonho, uma jovem se vê às voltas com seu amante monstruosamente deformado, prestes a estrangulá-la, a cortar-lhe a garganta como um lobo sedento de sangue; e a segunda, na qual a jovem, recém-despertada de seu pesadelo deve conversar e servir o chá a esse mesmo amante que voltou a ser – ao menos aparentemente – o mais inofensivo dos cordeiros. Na obra de Pirandello, *a estratégia da distância* é transportar-se para o sonho e depois se retirar. Para pô-la em funcionamento, esse campeão do "humorismo" não hesita em convocar as figuras mais sutis da retratação (epanortose, parêmbole). Jogo da retórica contra si mesma num entre-dois no qual a ficção teatral não para de brincar com o torniquete das aparências e com a realidade que está além, dentro do sonho.

Para Adamov, *transportar-se para o sonho* é, enfim, jogar a fundo com o que ele chama de "o não alinhamento com o real". Em seu último texto – que condensa toda uma arte poética – intitulado "Le Théâtre ou le Rêve", publicado dia 4 de fevereiro de 1970 na revista *Les Lettres françaises*, ele declara: "Qual a relação entre o sonho e o teatro? O não alinhamento ao real [...] O teatro, o verdadeiro, é aquele no qual a pessoa se encontra quase dentro da realidade, mas sem estar totalmente nela, mantendo uma certa distância [...] A enorme importância do *quase*, em toda parte, sempre."

O "como se" me parece desempenhar, na obra de Pasolini, o mesmo papel que o "quase" na obra de Adamov:

> ESTRELA – O que sonhaste esta noite?
> ROSAURA – Não sonhei nada porque ISTO é um sonho.
> ESTRELA – Mas como é que eu sei que não é um sonho, porque sou a tua irmã, e desde sempre vivo contigo a tua realidade, é preciso que tu tentes, ao menos, supor, por absurdo, que não é um sonho. Vamos fingir que fazemos um jogo.
> ROSAURA – Que jogo?
> ESTRELA – Vamos fingir que não reconheces mesmo esta
> cama, onde acordaste hoje de manhã,
> a mim, tua irmã, esta casa, chamada em família,
> por brincadeira, Palácio de Inverno, e tudo o mais...
> ROSAURA – E depois?
> ESTRELA – Fazes de conta, portanto, que finges nada saber
> do mundo onde hoje de manhã acordaste e onde vives:
> e eu fingirei que sou obrigada a explicar-te como são as coisas.[9]

8. Ver Pirandello. *Sonho (mas talvez não)*. Trad. Rita Marnoto. Lisboa: Livros Cotovia, 1998. (N. da T.)

Graças ao "quase" e ao "como se", por meio do dizer e do se desdizer (quase) ao mesmo tempo, a estratégia de Perseu atinge seus objetivos. E o Rei Basílio do *Calderón* de Pasolini pode exclamar: "Se isto é um sonho, só serve, no entanto, / para tornar mais real a realidade."[10] Tudo se passa no jogo de sonho como se o efeito de distanciamento brechtiano estivesse disseminado, difratado em cada instante do drama.

Aliás, uma das raras vezes em que Brecht dá espaço ao sonho em seu teatro, é para transformar os sonhos noturnos e o sonho diurno de Simone e até a própria protagonista das *Visões de Simone Machard* em um grande Efeito V. Porque são os sonhos nos quais a resistente neófita Simone Machard se identifica com Joana d'Arc botando os ingleses para fora da França, o que eleva à altura de uma parábola política essa crônica *a priori* naturalista sobre uma cidadezinha francesa na época da Ocupação alemã. O teatro épico se apodera do jogo de sonho, coloca-o em alguma medida entre aspas, ele o "cita", serve-se dele como de um instrumento – ou de um "procedimento" na acepção nobre que os formalistas russos atribuiriam à palavra.

Prova, se necessário, que o jogo de sonho – que nunca funciona a não ser por distância, tensão, entre-dois – não é um gênero, mas uma forma, um *desvio*. Que ele participa desse folhar, dessa acumulação, desse cruzamento, no seio de uma mesma obra, de formas diversas, até mesmo contraditórias. Identificar o jogo de sonho como forma específica da modernidade teatral é reconhecer a profunda heterogeneidade, a não unidade – ainda que dialética – da obra teatral moderna.

9. Pier Paolo Pasolini. *Calderón*. Trad. Mário Feliciano e António Barahona. Lisboa: Artistas Unidos/Cotovia, 2007, p. 16-17. (N. da T.)
10. *Idem, ibidem*, p. 34. (N. da T.)

Princípio de desordem

"BASÍLIO – Quanto a mim sei uma coisa: não é aqui que se vivem as tragédias / com as suas maravilhosas cenas de reconhecimentos. / Aqui se vive a crônica, que é somente a aventura. / Feita dos pequenos nadas da vida." Nessa passagem de *Calderón*, Pasolini marca bem que a forma do "jogo de sonho" não poderia mesmo resultar da grande forma dramática tradicional – as "tragédias / com suas maravilhosas cenas de reconhecimento" – mas que, trabalhando sobre os "pequenos nadas da vida", ela se inscreve inteira num *devir menor* da forma dramática.

Se o jogo de sonho tem frequentemente ressonâncias trágicas (mas, ao mesmo tempo, grotescas ou cômicas, em uma palavra, ambivalentes), ele não poderia estar em conformidade, do ponto de vista da estrutura dramática, com o ideal aristotélico da tragédia: o "belo animal" bem proporcionado em todas as suas partes; a fábula ao mesmo tempo ordenada, bem proporcionada e completa. E o jogo de sonho também não corresponde ao pensamento dos últimos defensores (hegelianos), como Lukács, da grande forma dramática do teatro. Os traços, os vestígios, as ruínas de tragédia que podem ser encontrados nessas peças que consideramos como "jogos de sonho" nos farão pensar mais no trágico *à la* Schopenhauer – revelando "a inanidade da vida em geral" – que Lukács responsabiliza, em parte, pela "dissolução da forma dramática".

Colocado sob o signo da tragédia da "inanidade da vida em geral", o jogo de sonho não se apresenta mais como um desses grandes dramas *dentro* da vida como prega Lukács. Dramas providos de uma grande colisão, de uma reviravolta da fortuna bem nítida, dramas ordenados com começo, meio e fim. De fato, o jogo de sonho, mais radicalmente ainda que outras formas teatrais modernas, rompe violentamente com os princípios cardeais do *mythos* trágico: ordem, extensão, completude. E isso a fim de perseguir um objetivo imperioso: circunscrever não um grande acontecimento trágico capaz de subverter a existência de um herói, mas, em sua banalidade absoluta, o pequenino drama da vida do homem mais comum.

Com o objetivo de distinguir a tragédia da epopeia, Aristóteles afirma que não se poderia compor uma fábula trágica que desse conta de toda a vida de um herói, por exemplo, Teseu. Imaginemos sua desaprovação diante de uma peça que, não apenas passaria ao largo dessa "impossibilidade", mas, ainda por cima, seria construída em torno de Ulisses, o mais humano e o mais sonhador, o mais "subjetivo" dos heróis.

A irrupção do sonho na dramaturgia – não mais do sonho confinado a um relato ou a uma evocação pontuais ao longo de uma obra, mas do sonho como estrutura da própria obra – deve então ser concebida como um fator de desordem. Onde há dramaturgia do jogo de sonho, não poderia haver, repetimos, *mythos* no sentido aristotélico: a reunião cronológica e, sobretudo, lógica das ações, o "sistema dos fatos" está desfeito.

Contrariamente aos temores de Aristóteles, renovados por Lukács, a propensão da forma dramática moderna a mirar a cada vez *todo* o drama da vida não desemboca fatalmente no informe, no inerte e no descosido. No caso do jogo de sonho, constatamos, ao contrário, que o desvio pelo heterogêneo, pelo disparatado, pelo associativo cria uma dinâmica de concentração dramática. Em outros termos, da mesma maneira que, segundo Freud, todos os sonhos de uma mesma noite formam um único sonho, a peça-jogo de sonho se apresenta como uma livre composição, um agregado, um mosaico, uma *revista* de pequenas formas.

Nos primeiros jogos de sonho, os de Strindberg, a macroestrutura se torna o mais leve e aberta possível: drama itinerante – *Stationendrama* – em *Rumo a Damasco*, obra sem fim, obra-fragmento por excelência... Quando O Desconhecido, protagonista dessa trilogia, constata amargamente que não passa de um ínfimo elo na cadeia da vida, um elo que não estava na origem e não estará no fim dela, ele reporta, ao mesmo tempo, seu estado psíquico e existencial e a própria estrutura dessa obra-fragmento. Quanto ao *Sonho*, é Inês, às vezes substituída pelo Oficial e pelo Poeta, que abre sucessivamente – graças à sua curiosidade, às suas perguntas, à sua reivindicação de "ver como vivem os homens" – os diferentes nichos, os diferentes quadros dessa visão ao mesmo tempo cursiva e panorâmica da humanidade sofredora. Inês, apresentadora de uma triste e melancólica *revista*.

Unidade mínima no heterogêneo: federação ou arquipélago de pequenas formas variadas, que garante à peça o máximo de abertura e de inacabamento. É assim que dois princípios dramatúrgicos *a priori* excludentes, o do fluxo (aqui, a explosão onírica) e o da descontinuidade (próprio igualmente do sonho) podem andar de par. O jogo de

sonho é, estruturalmente, um *analogon* do sonho: os opostos coexistem e jogam um com o outro. A pequena forma se estende ao infinito e a obra-monstro – essa gigantesca "confissão dramática" que é *Rumo a Damasco*, na esteira do *Fausto* de Goethe – não para de se retrair, de se espedaçar em formas breves. Dramaturgia ao mesmo tempo *pletórica* e *lacônica*, que, também aí, nos lembra o que Freud diz a respeito do sonho: ao despertar, ele nos parece imenso, mas se nos dermos ao trabalho de anotá-lo, mal preencheremos meia folha de papel...

Forma breve suscetível de assumir as mais enormes dimensões, o jogo de sonho nos aparece ainda uma vez sob o signo do oximoro. Tensão dos contrários, jogo no entre-dois, oscilação por meio dos quais as duas margens originais do naturalismo – a da grande forma dramática tradicional (da qual a "peça bem feita" foi, no século XIX, o último avatar) e a da "fatia de vida" (sem começo, nem fim, nem meio), não cessam de se afastar uma da outra para desaparecer no horizonte.

O ÚLTIMO DOS TRÊS SONHOS

Refletindo sobre diferentes tipos possíveis de jogos de sonho modernos, distingui até agora três... O jogo de sonho do primeiro tipo se inspira no "trabalho do sonho", como analisado por Freud, e a peça se oferece mais ou menos ao leitor ou ao espectador pelo jogo dos deslocamentos, da condensação etc., no estado "literal" e "enigmático" que caracteriza, na psicanálise, o conteúdo manifesto do sonho, sendo o leitor ou espectador convidado a decifrar o enigma e a destrinchar o "pensamento do sonho". O jogo de sonho do segundo tipo se aparenta ao sonho acordado, tal como concebido não por Freud, mas por Ernst Bloch, que o coloca no centro do dispositivo da *utopia concreta*. Daquilo que Lênin chamava de "sonho para diante", Bloch faz o princípio da utopia concreta na operação artística: "As ideias que ele [o sonho acordado] produz não pedem para ser interpretadas, mas para serem postas em prática, e quando ele imagina um castelo na Espanha, ele já elabora também as plantas dele".[11]

11. Ernst Bloch. *Le Principe Espérance* I. Paris: Gallimard, 1976, p. 109. (Em português, ver Ernst Bloch. *O princípio esperança* I. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto/Eduerj, 2005. N. da T.)

Eu me limitarei aqui a evocar o terceiro tipo de jogo de sonho, que se apresentará não como um sonho do sono, mas como uma *vigília paradoxal*. Como um estado por excelência do entre-dois, entre presença e ausência do sujeito: estado de *vigilância sonambúlica*, por assim dizer. Consciente, no entanto, de que, da mesma maneira que a obra moderna procede com frequência do cruzamento de vários desvios, de várias formas-desvios, a forma particular do jogo de sonho é suscetível, também ela, de uma combinação, de um folheado de diferentes "tipos" de jogos de sonho...

O terceiro sonho, o último (ao menos provisoriamente), é uma espécie de quimera: um sonho sem sono, um sonho à margem da insônia, um sonho sonambúlico. Na mesma medida em que o sonho do segundo tipo é lúcido, apolíneo, produto e produtor de Luzes, o último dos três sonhos é o resultado, a expressão totalmente dionisíaca de uma embriaguez. Deleuze evoca, a respeito de Kafka, "um sonho de insônia [que já não é] um sonho que se faz no interior do sono, mas um sonho que se faz *ao lado* da insônia".[12] Esse sonho é o que permite o desdobramento, é o que permite ao personagem cindir-se, aceder a uma espécie de partenogênese sem fim, fugir para uma multiplicidade de transformações animais, minerais etc. Para corroborar sua ideia de "sonho *ao lado* da insônia", Deleuze cita aliás estes trechos de *Hochzeitsvorbereitung auf der Land* (Preparativos para um casamento no campo): "Não posso dormir, só tenho sonhos, e nada de sono"; "Envio [ao campo] meu corpo vestido... Enquanto isso, eu estou deitado em minha cama sob uma coberta marrom".[13]

O SUJEITO DO JOGO DE SONHO

Para nós que aqui nos ocupamos do teatro, parecerá evidente a correspondência com Strindberg – e antes de tudo com Goethe, cujo *Fausto*, como sabemos, constitui uma boa parte da trama de *Rumo a*

12. Gilles Deleuze. *Critique et clinique*. Les Éditions de Minuit, 1993, p. 162-163 (Paradoxe). (Em português, ver Gilles Deleuze. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2.ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 167. N. da T.)

13. *Idem, ibidem*. (Em português, p. 167-168. N. da T.)

Damasco. "Sim, estou bem desperto! Oh, desfilai, formas incomparáveis que meu olhar projeta! Sinto-me penetrado de êxtase! Serão sonhos? Lembranças?"[14] A esse trecho do Segundo Fausto fazem eco diretamente várias passagens de *Rumo a Damasco*, bem como do *Sonho*. Quer se trate do Desconhecido do *Caminho*... ou de Inês, do Oficial ou do Poeta do *Sonho*, os protagonistas – sonhadores/sonhados – dos jogos de sonho strindberguianos são levados num processo de desdobramento e num movimento intermitente no qual a noite e o dia, o sono e a vigília se alternam de modo extremamente rápido e próximo:

> O OFICIAL (*Senta-se.*) – Se ao menos pudesse dormir um pouco, sentia-me muito melhor... (*Adormece e levanta-se quase a seguir, num sobressalto, começando a andar de um lado para o outro. Para, de repente, diante da porta com o trevo e põe a mão na porta.*) E esta porta que não tem deixado de zombar de mim! Que haverá por trás dela? Deve haver, com certeza, alguma coisa! (*Ouve-se, em surdina, música de ballet.*) Ouve! Recomeçaram os ensaios! (*A cena é varrida pela luz intermitente de um projetor.*) O que é que se passa? (*Marca o ritmo e comenta a aparição e a desaparição da luz.*) Luz!... Escuridão!... Luz!.... Escuridão!
> INÊS (*Imitando-o.*) – Dia!... Noite! Dia!... Noite!... Vê como a Providência é misericordiosa: abrevia a tua espera e os dias voam, perseguidos pelas noites...[15]

Criando experimentalmente essa situação – "não realista", como diríamos em linguagem corrente – de entre-dois permanente do dia e da noite, da vigília e do sono, do sonho e da realidade, a teatralidade do jogo de sonho dá conta perfeitamente, até seus limites alucinatórios – a fuga final, na qual a repetição produz uma aceleração infinita – do *movimento real* da vida. Quanto mais o personagem se mantém imóvel, mais sua própria vida gira em torno dele numa velocidade vertiginosa: "O DESCONHECIDO – Vi se desenrolar como num sonho toda

14. J. W. Goethe. *Fausto*. Trad. Flávio Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.], p. 313, vol. 2. (N. da T.)

15. Strindberg. *O sonho*. Trad. João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 62-63. (N. da T.)

a minha vida até agora, desde a infância, passando pela juventude...".

Já se pode reconhecer aí, sob os traços dos personagens strindberguianos, os que dormem, as estátuas funerárias redivivas que povoam as dramaturgias do fim do século XX: na obra de Beckett, em especial em suas últimas obras, na obra de Duras, sobretudo em *La Musica deuxième* (A música segunda) ou, entre tantas outras peças contemporâneas, em *Hamlet-Máquina* de Müller. Todo esse teatro pseudoestático que parte de Strindberg (o de Maeterlinck me parece *realmente* estático) inventa um novo tipo de *movimento*: "É no silêncio do sonho, escevia Adamov em *L'Aveu* (A confissão), que o sentido do movimento emerge em sua pureza", "O insone, confirma Deleuze, pode permanecer imóvel [...] o sonho tomou para si o movimento real".

Mas para que servem todos esses desdobramentos, que jogo eles vêm jogar?...

Tendo partido da ideia de que o jogo de sonho era uma das modalidades da relativização e da subjetivização da forma dramática que a modernidade opera, só podemos constatar que o processo de desdobramento – que está na base do sonho, seja qual for seu "tipo" – nos oferece a própria configuração do *sujeito moderno* em sua relação extremamente difícil e complexa com sua identidade e intimidade. "Eu acaba/o por não ser mais que um tênue fio, de dor em dor e de estranheza em estranheza, escreve Jean-Luc Nancy em *L'Intrus* (O intruso). "A intimidade, que traduz a nossa não coincidência com nós mesmos, é o lugar do testemunho", parece responder-lhe Agamben.[16]

Que a cena moderna – e, em especial, a do jogo de sonho – constitua um lugar particularmente "propício", no qual a relação consigo mesmo se transforme em relação com o Outro, quer dizer, com o Mundo, e onde a intimidade se torne *extática* – se torne, de certa maneira, *extima* – não deveria ser para nós motivo de espanto nem de desgosto.

16. Jean Luc Nancy. *L' Intrus*. Galilée, 2000, p. 40; Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Bibliothèque Rivages, 1999, p. 157-158. (Em português, ver Giorgio Agamben. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133. N. da T.)

Strindberg e Beckett: errâncias imóveis*

"Adramelech: Ah, estou muito aborrecido com minha vida de trajeto a estações ridículas"
Valère Novarina[1]

* "Strindberg et Beckett: vagabondages immobiles" foi publicado originalmente em Statisme et mouvement au théâtre. *Publications de La Licorne*, UFR Langues Littératures de l' Université de Poitiers, 1995.

1. Valère Novarina. *Le Monologue d'Adramélech*. Paris: POL, 2009.

O teatro de Strindberg – em todo caso aquele que se qualifica de onírico ou, às vezes, de "místico" e que vai de *Rumo a Damasco* em 1898 até *A grande estrada* em 1909 – parece-me assombrado, habitado pelo teatro de Beckett, como se este fosse a sua própria consumação. Como não ver realmente que as peças do dramaturgo irlandês, em especial os últimos "dramatículos", oferecem uma versão definitiva, admiravelmente condensada, desse itinerário existencial completo, desse caminho em círculo ou desse vai e vem do nascimento até a morte, que caracteriza os protagonistas de *Rumo a Damasco*, do *Sonho* ou de *A grande estrada*?

O homem dentro do panorama

Sabemos que Strindberg meditou longamente sobre o *Fausto*, de Goethe, particularmente sobre o segundo, e que, muito provavelmente, ele se remeteu também à dramaturgia das Moralidades do fim da Idade Média, das quais podemos encontrar marcas, em primeiro lugar, em *Peer Gynt*, e também, claro, no *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam. É fato que Strindberg inventou, na virada do século XIX, uma nova forma de dramaturgia itinerante. E denominou essa forma de "jogo de sonho", na medida em que a viagem se efetua, no geral, na cabeça do protagonista e constitui uma experiência psíquica mais que física... No fim dos anos de 1950, o Krapp de *A última gravação* – "Te instala ali no escuro, recostado nos travesseiros – e vagueia"[2] – oferece um eco estonteante à interminável confissão, à longa viagem imóvel do Desconhecido de *Rumo a Damasco*. "Sente-se e conte", esse conselho imperativo dado pela Mãe ao Desconhecido em *Rumo a Damasco II* ressoa ainda na cabeça dos personagens de Beckett, como se se tratasse, para eles, de nos dar o epílogo (mas um epílogo sem fim) das peregrinações dramáticas de Strindberg.

Ao optar por uma reatualização do drama de estações (*Stationendrama*), August Strindberg satisfaz, provavelmente, a um duplo desejo, a uma dupla exigência: dar conta, no teatro, da vida

2. Samuel Beckett. *A última gravação (de Krapp)*. Trad. de Ângela Leite Lopes, mimeo, p. 10. (N. da T.)

não mais parcialmente (como "fatia de vida"), mas em toda a sua extensão; e apresentar essa vida inteira não mais recompondo-a organicamente, como num drama clássico, mas, ao contrário, *decupando-a*, segundo um princípio kierkegaardiano, em "etapas" simbólicas "no caminho da vida".

Para Beckett, o percurso em questão vai se resumir a uma única e última estação em forma de *no man's land*.[3] Mas se fica claro que, na obra de Strindberg, a paisagem se diversifica mais e se desertifica menos que na de Beckett, o princípio de uma dramaturgia estática (ou estático-dinâmica) já está profundamente inscrito em *Rumo a Damasco* e *O sonho*. Inscrito na escolha de uma dramaturgia que não está mais propriamente em *ação*, mas em *estações* – em estases da ação... Em várias oportunidades, o autor de *Rumo a Damasco* nos apresenta seu protagonista como postado, imóvel para todo o sempre, no centro do *panorama*[4] de sua vida. E esse panorama se transforma à vista de todos graças a fusões-encadeadas impressionantes e gira em torno do protagonista acompanhado pelo barulho de uma roda de moinho: "Permaneço de pé, sobre o assoalho, contemplando todo o panorama da minha vida que se desenha inteiro, inteirinho, e aí é que está o pior"; "Mal acabava, o espetáculo recomeçava e, durante todo esse tempo, eu ouvia o barulho do moinho".

Dessas metáforas do moinho, do panorama, da roda da Fortuna, combinadas com a do caminho, os expressionistas – é verdade que diretamente influenciados por Strindberg – extrairão efeitos paroxísticos. Entre eles, destaca-se Georg Kaiser em *Da aurora à meia-noite*, cujo protagonista nos avisa que "os ponteiros estão girando! Cada braço que tentar interrompê-los será esmagado!" e declara no fim, antes de cair com os braços abertos em cruz: "Da aurora à meia-noite

3. Em inglês no original (N. da T.)

4. Panorama: gênero de espetáculo popular no século XIX em que um dispositivo circular permitia ao espectador, acomodado em seu centro, ver a totalidade do que lhe era assim apresentado, por exemplo, paisagens, simulação de passeios de barco ou trem e fatos históricos, como batalhas (N. da T.).

eu andei em círculos".[5] Ao contrário da ênfase e da hipérbole expressionistas, Beckett vai revisitar com um humor minimalista a metáfora comum e postar um Clov manco que empurra penosamente a cadeira de rodas de seu companheiro: "Hamm: Leve-me para uma voltinha. [...] Daremos a volta ao mundo! [...] Eu estava bem no centro, não é?"[6]

O ESPAÇO DE UM INSTANTE

Depois da crise de *Inferno* – ou graças a essa crise – Strindberg inventa um teatro ao mesmo tempo mais subjetivo e mais estático e passa de uma dramaturgia da *cena contínua* (cena doméstica, no geral) a um sistema em *quadros*. Na verdade, a cena, onde dois seres se afrontavam em um "combate de cérebros" e/ou uma "luta de sexos" não desaparece; ela é apreendida num conjunto infinitamente mais vasto. A nova dramaturgia de Strindberg incrusta o íntimo dentro da epopeia. Mais exatamente, ela cria uma epopeia do íntimo – que designamos por "lenda" – gênero paradoxal no qual, na minha opinião, o teatro de Beckett se inclui. Nessa nova dramaturgia, o quadro transfigura a cena: ele lhe confere uma espécie de imobilidade vibrante e, ao mesmo tempo, ele a enaltece, ele a eleva à categoria de *exemplo*, atribui-lhe valor de *paradigma*. O fluxo dramático não é totalmente interrompido, totalmente quebrado, mas é infinitamente lentificado e reduzido a um puro instante cuja presença tende a se eternizar. O que, na cena, era simplesmente vivido acede, por intermédio dessa relativa fixidez do quadro, à categoria do *memorável*. A ação dramática que, até então, parecia destinada a um presente de fuga, a um presente sem cessar renovado – ou recusado – por um presente novo, abre-se daqui por diante a um tempo inverso, a um tempo *retrospectivo*. Tempo da rememoração ou da revivescência, que é exatamente o

5. Georg Kaiser. Da aurora à meia-noite. Trad. Gabriela Wondracek Linck. *Contingentia*. Revista do Setor de Alemão da UFRGS, v. 5, n. 2, 2010. (N. da T.) Disponível em: http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/17672/10379#autorv. Acesso em: 16/06/2012.

6. Samuel Beckett. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70. (N. da T.)

do panorama da memória segundo Chateaubriand: "Minha memória é um panorama; aí vêm pintar-se sobre a mesma tela os lugares e os céus mais diversos com seu sol ardente ou seu horizonte brumoso".

É assim que o quadro dá espaço ao tempo. Que ele converte o tempo lábil da cena em espaço estável do panorama. Ele toma um instante, habitualmente tão fugaz, e o imobiliza e desdobra no espaço em uma configuração simbólica, permitindo-nos assim pousar nesse instante, explorá-lo com toda a calma. Em seguida, o fluxo dramático desperta do encantamento do quadro, toma impulso e dá um salto adiante. Até a colocação de um novo quadro.

Precursores de nossa modernidade teatral, Diderot e Lessing tinham sonhado, bem antes de Brecht, em substituir o golpe de teatro pelo "quadro". Peças como *Rumo a Damasco* e *O sonho* realizam o desejo deles. Realização muito diferente, mas tão radical quanto a que Roland Barthes apontou na obra de Brecht ou na de Eisenstein:

> Diderot, é claro, havia pensado nesse instante perfeito (e o havia pensado). Para contar uma história, o pintor dispõe apenas do instante que vai imobilizar na tela [...] será um hieróglifo onde se lerá com um único olhar (com uma única percepção, se passarmos ao teatro ou ao cinema) o presente, o passado e o futuro, isto é, o sentido histórico do gesto representado. Este instante crucial, inteiramente concreto e inteiramente abstrato, é o que Lessing chamará (em *Laocoon*) o *instante pleno*. O teatro de Brecht, o cinema de Eisenstein são sequências de instantes plenos.[7]

Estação, situação

Strindberguiano ou expressionista, o *Stationendrama* radicaliza a estética do quadro tal como esboçada por Diderot e Lessing. O *Stationendrama* supõe, por um lado, uma série limitada de estações

7. Roland Barthes. Diderot, Brecht, Eisenstein. *Revue d'Esthétique*, Cinéma: théories, lectures. Paris: Klincksieck, 1973. (Em português, ver Roland Barthes. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 88. N. da T.)

(as quatorze estações da via-crúcis ou as sete idas e vindas – manifestamente metade de uma via-sacra – de *Rumo a Damasco*, e ainda as sete de *Da aurora à meia noite* e de outras obras expressionistas) e, por outro lado, uma ordem quase litúrgica para percorrer essas estações. Strindberg, Kaiser, Toller habitam de modo mais ou menos ímpio uma estrutura narrativa simbólica legada pelo cristianismo. Ao fazer isso, eles integram à sua dramaturgia elementos épicos, elementos não aristotélicos que vêm do teatro da Idade Média e, em especial, das Moralidades, que assumiam, muitas vezes, a forma de uma "peregrinação de vida humana".

De um certo ponto de vista, Beckett mantém com o *Stationendrama* uma relação de derrisão (jogo irônico permanente sobre o calvário que é a vida e sobre a identidade crística dos personagens: "Toda minha vida eu me comparei com ele", declara Estragon,[8] meio a sério, meio de brincadeira... Mas, de outro ponto de vista, mais decisivo quanto à estrutura e à significação das peças, ele presta homenagem ao *Stationendrama* (entendido como a estrutura dramática que coloca o ser humano no centro do panorama de sua própria existência) ao mesmo tempo que se apropria dele: imobilização hierática do Recitante ou de algum outro Recordador; duplo enterramento do protagonista na areia do tempo e em sua memória pessoal, enovelamento recorrente do relato de vida desse protagonista.

Alguns considerarão que essas viagens ou errâncias imóveis nunca são mais que o sintoma do esgotamento da ação no drama contemporâneo – ou, ao menos, de seu refluxo intrassubjetivo. Mas isso seria esquecer que o fluxo da ação, que fazia girar o moinho do drama, sempre passou por um estrangulamento, um sistema de eclusas, um canal. Assim a tendência estática do teatro já se manifesta, em estado endêmico, quando a ação se transforma em *situação* e a tensão direcionada ao futuro (tensão diegética) se torna tensão interna ao presente (tensão conflituosa, confrontação). Até que essa tensão interna, por sua vez, se transforma em seu contrário, em tensão direcionada ao futuro etc.

8. Samuel Beckett. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 97. (N. da T.)

Nesse sentido, todo grande teatro é, antes de tudo, um teatro de situação, todo grande teatro é estático – ou estático-dinâmico. A novidade de Strindberg, de Beckett, está em que, na obra deles, o movimento teatral não se encontra simplesmente lentificado, suspenso, mas claramente *invertido*. No meio de *Rumo a Damasco*, se opera uma *Conversão* – que evoca a de São Paulo – cujo efeito não é apenas fazer com que o Desconhecido volte sobre seus passos, mas também e, sobretudo, *subverter* o processo dramático. A partir dessa peça, no teatro de Strindberg e no de um grande número de dramaturgos posteriores a ele, a vida não aparece a não ser na iluminação retrospectiva da morte e numa óptica *testamentária*. O desenrolar da obra teatral vai desde então aparentar-se a uma "cerimônia de adeus" ou a uma "agonia dramática": "No espaço de uma hora", notava Strindberg depois de um passeio por Estocolmo, "toda a minha vida se desenrolou diante de mim em quadros vivos e não me faltavam mais que três anos para chegar à época atual. Era como uma agonia, como o instante da morte, quando toda a nossa vida desfila diante dos nossos olhos."[9] Seu teatro e uma parte do nosso se inscrevem na recordação desse passeio inspirado.

Sonhadores acordados

A partir de *Rumo a Damasco*, Strindberg coloca, pois, decididamente, os protagonistas de suas peças numa postura testamentária. O Desconhecido, de certo modo, já morreu: "Não sou eu que estou aqui, porque eu estou morto"; "Quero ver se meu coração deixou de bater (*Leva a mão ao coração*.). Ele parou de bater, portanto, estou morto [...] Dizer que se pode ir e vir... e estar morto". O mesmo acontece com o Caçador de *A grande estrada*. Os dois falam e perscrutam a própria vida a partir da outra margem: "O DESCONHECIDO – Do outro lado do rio, com a vida abaixo de nós, atrás de nós, como tudo assume outro aspecto". Magistral efeito de distanciamento, diríamos, se não temêssemos provocar ranger de dentes em algumas pessoas.

9. August Strindberg. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris: Gallimard, 1964, p. 135 (Pratique du théâtre).

E esse estatuto de agonizante ou de já morto fica ainda mais evidente nos personagens beckettianos dos últimos dramatículos. Ponto focal da memória, ponto sensível no centro do panorama, o personagem strindberguiano ou beckettiano tem algo do morto e sem dúvida também – visto que o sono é a visita amigável da morte – do *sonhador acordado*. O sonho – que, como sabemos, dura apenas um instante, mas um instante *pregnante* – realiza a coexistência dos contrários: brevidade e duração, extensão e contração, imobilidade e fluidez. O sonho é teatro, mas não é exatamente drama. Na dramaturgia e sobre a cena do teatro, o jogo de sonho tem as mesmas propriedades: ele não conhece limite algum no tempo e no espaço ("O tempo e o espaço não existem", declara lapidarmente Strindberg). O jogo de sonho se organiza a partir do espaço único de um sonhador acordado, de uma espécie de estátua funerária vertical, postada imóvel, no centro do panorama. E o jogo de sonho se organiza igualmente a partir de um tempo senão petrificado ao menos praticamente imóvel. De um presente, certamente, mas aberto ao passado e ao futuro e que contém; que confunde o momento do nascimento e o da morte, a origem e a catástrofe.

De fato, o jogo de sonho se diferencia da lógica entrópica do drama: ele não anuncia nada, nenhuma catástrofe, na medida, justamente, em que se inscreve de saída *no interior mesmo da catástrofe*, que ele abarca inteiramente. O jogo de sonho é o olho do ciclone. A tempestade, o incêndio strindberguianos estão presentes desde o início. Não depende mais do homem fazê-los explodir, mas apenas perscrutar o céu em silêncio ou, talvez, ao modo cruelmente refinado de Beckett, gozar, uma última vez, nessa ocasião, da própria impotência. Como escreve Szondi: "não se assiste mais à luta trágica do homem com o destino, a cuja objetividade o primeiro poderia [...] contrapor sua liberdade subjetiva. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver."[10]

10. Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*, p. 79. (Em português, ver Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 93. N. da T.)

Esse tempo vazio ou circular é, por excelência, o tempo da dramaturgia beckettiana. O jogo de sonho não é um drama itinerante em regra, mas o que resta dessa dramaturgia quando o sentido da caminhada se perdeu. *Esperando Godot* não é mais que um jogo de sonho virtual e incerto. O encenador tem, entretanto, a possibilidade de acentuar essa disposição onírica da obra. Foi o caso da encenação, absolutamente crespuscular, de Philippe Adrien. Espetáculo no qual as palavras de Vladimir, ao fim da peça, ecoavam com muita intensidade o "Talvez eu tenha sonhado!" do Poeta de *O sonho*:

> Eu estava dormindo enquanto os outros sofriam? Estarei dormindo agora? Amanhã, quando eu estiver pensando que acordei, que direi do dia de hoje? Que junto com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite, eu esperei por Godot? Que Pozzo passou, com seu escravo e falou conosco? Sem dúvida. Mas o que haverá de verdade em tudo isso? [...] (*Olha Estragon.*) Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: Ele está dormindo, ele não sabe nada, deixe-o dormir.[11]

Esperando... Vitória

A energia desesperada que, a partir das Moralidades do fim da Idade Média, o protagonista das dramaturgias itinerantes dedicava ao prosseguimento de sua Busca, à sua via-crúcis, é substituída, pelos dois *clowns* beckettianos por um dispêndio lúdico fundado nos artifícios da delonga e do adiamento. Para interromper a busca, Didi e Gogo inventaram o álibi genial da Espera. Para que seguir seu caminho, prosseguir em marcha forçada até o lugar da Conversão, da Transcendência, já que é ela, a Transcendência, que, sob os auspícios de Godot, deve vir procurar por eles? Quer dizer, que pode ser que apareça, nunca se sabe... Jogadores diante do eterno, os dois comparsas definitivamente abandonaram o caminho (aliás, como diz Estragon: "Não fomos

11. Em português, ver Samuel Beckett. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel, op. cit., p. 178. (N. da T.)

feitos para a mesma estrada"[12]), preferindo o atalho. Um jogo de réplicas e uma pantomima exprimem resumidamente essa busca do caminho mais curto, do dispêndio mais tênue, da viagem mais imóvel. Trata-se, claro, dessa espécie de dramatículo hiperbeckettiano que fecha as duas partes da peça, os duetistas simplesmente trocando de falas entre a primeira parte e a segunda: "ESTRAGON: Então vamos? VLADIMIR - Vamos. (*Eles não se movem.*)" [13]

Dois desertores, dois casos de abandono - entre milhões, é verdade - na via (crúcis) da vida, é isso o que Vladimir e Estragon são. O velho Gólgota foi posto abaixo, não resta mais que uma morna planura indiferenciada: "ESTRAGON: Passei a minha vida de merda rastejando nesta lama e você vem me falar de nuances!"[14] À imobilidade relativa (porque multiplicada em estações) de Strindberg e dos expressionistas, Vladimir e Estragon preferem uma imobilidade absoluta e definitiva... Poderíamos também observar que, no caso deles, o horizonte da busca está mascarado, oculto pela procura imediata da diversão, do prazer. Procura torturante, compulsiva, deceptiva que, exaltando a falta, traz à baila paradoxalmente a Espera - o horizonte ou o panorama da Espera.

Na obra de Beckett tanto quanto na de Strindberg, o personagem está lá, imóvel, postado como um sonhador ou uma estátua funerária rediviva numa espécie de verticalidade flutuante, aquática e, aproveitando-se de sua imobilidade, é a vida que passa, sua vida inteira arrastada, exibida, parida por seu sonho ou por sua agonia. Nos jogos de sonho e em seus avatares, a ação - "se a noção ainda vige", diria Beckett - não se "desenrola" mais, ela se *enrola* em torno deste único instante, desta sequência quase imóvel da errância" na qual alguém que dorme se levanta, na qual um homem desperto adormece. Viajante imóvel, sentinela inconscientemente à espreita, ele patina, martela o limiar simbólico de sua existência. Assim como Vladimir e Estragon esperam Godot, o Oficial do *Sonho*, com um buquê de

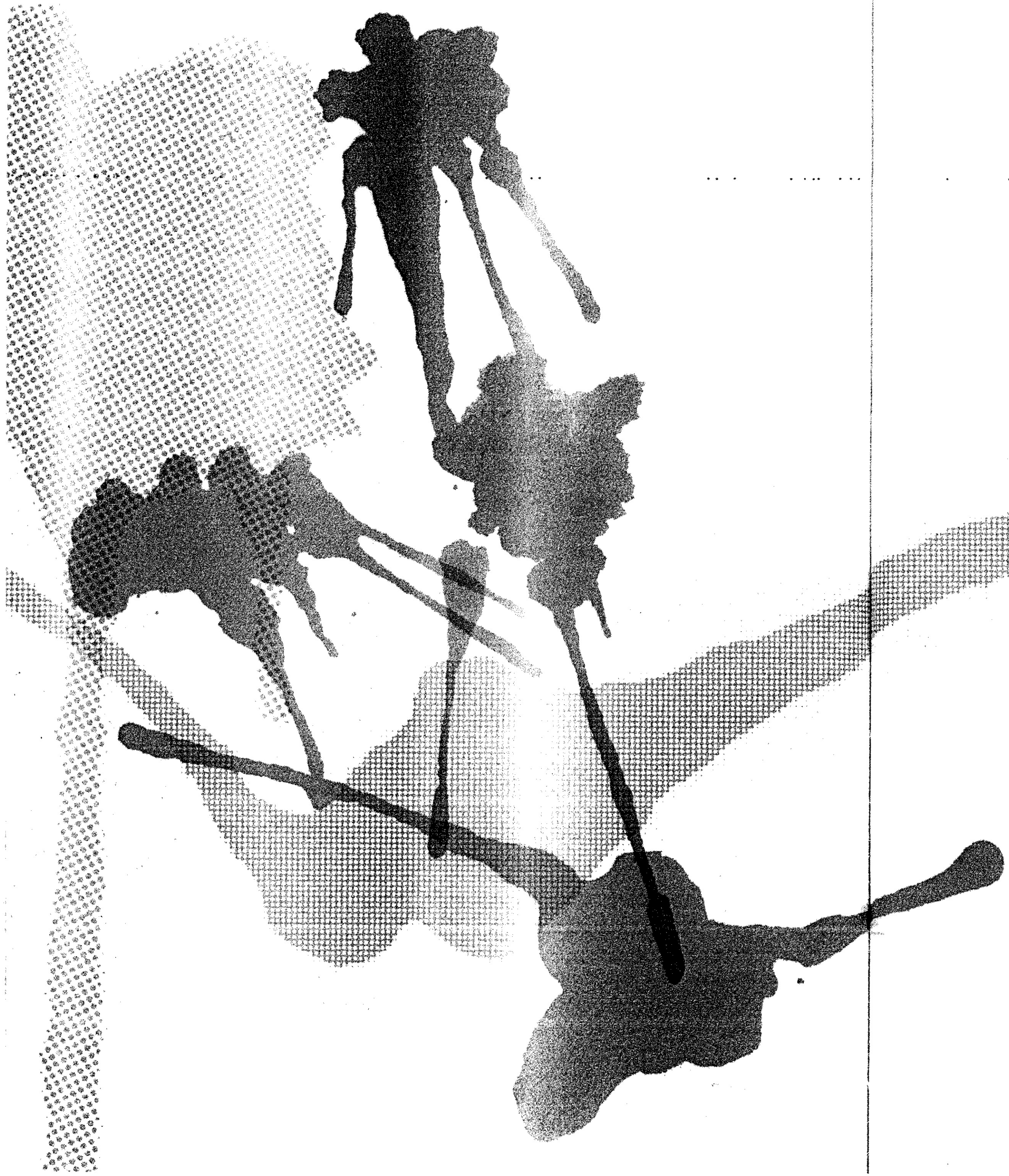
12. *Op. cit.*, p. 99. (N. da T.)

13. *Op. cit.*, p. 100. (N. da T.)

14. Samuel Beckett. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 120. (N. da T.)

rosas na mão, espera Vitória, sua bem-amada, sempre presente mas sempre invisível, ao alcance da voz e, ao mesmo tempo, inacessível. Perdemos o Oficial de vista por um segundo e suas flores já murcharam, sua roupa está gasta, seus cabelos ficaram grisalhos, depois brancos, e ele se tornou um velho. Ao longo da peça, do primeiro ao décimo quarto e último quadro, o Oficial percorrerá a calçada da rua até deixar nela as marcas de seus passos. Esperando... Vitória.

A respeito do personagem que agoniza ou que sonha, do personagem clivado, duplicado que acabamos de evocar, sugerimos várias vezes, ao compará-lo com o personagem "agente" anterior à crise do drama, que ele é fundamentalmente passivo: personagem *testemunha* de sua própria existência, personagem *espectador* do panorama de sua vida. Sim, mas desde que não se compreenda a palavra "imóvel" como sinônimo de "amorfo" ou "inerte", desde que se evite considerar o personagem que sofre, largado numa terra de ninguém, como um objeto puro e simples. O teatro da imobilidade errante é, ao contrário, um lugar onde se intensifica a Espera, a tensão da Espera: espaço no qual o sujeito se recolhe em si mesmo até o limite da implosão, para uma última tentativa – testamentária – de reatar, ainda que por preterição, com o sentido, com o mundo, com a vida.



Kroetz, Koltès, Bond. Dramas itinerantes*

* "Kroetz, Koltès, Bond. Drames itinérants" foi originalmente publicado em Actualité du théâtre expressionniste, revue *Études théâtrales*, 7/1995, Centre d'Etudes théâtrales de l' Université catholique de Louvain-la-Neuve.

Por mais notável que seja a *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, é impossível não constatar que o expressionismo, reduzido a uma espécie de esqueleto dramatúrgico, é por ele considerado apenas como uma transição, uma passagem obrigatória entre Strindberg e Brecht. Szondi adota o argumento principal de Adorno contra o teatro expressionista, a saber, que este seria fundado sobre uma *pseudossubjetividade*: "a limitação ao sujeito, longe de criar a possibilidade de uma enunciação subjetiva, quer dizer, original, suprime-a."[1] Levando ao extremo o processo iniciado por Strindberg em direção a um teatro da subjetividade, os dramaturgos expressionistas teriam, segundo Adorno e Szondi, esvaziado a subjetividade de qualquer substância; o herói expressionista não passaria de uma abstração transparente condenada a dissolver-se, a desaparecer inteiramente em sua própria visão alucinada de um mundo maléfico e devorador. Daí esta passagem da *Teoria do drama moderno* na qual o autor julga que "as melhores realizações e, sem dúvida, as mais duradouras"[2] do expressionismo alemão se encontram nas artes plásticas e não no teatro. Diferentemente de Lukács, Szondi não denuncia o caráter decadente e reacionário do teatro expressionista; ele se contenta em atestar sua vacuidade artística.

Ora, se quisermos atualmente continuar a nos referir ao pensamento de Szondi em matéria de poética do drama moderno, torna-se indispensável denunciar suas lacunas. Lacunas em geral explicáveis por uma tendência, teleológica, que Szondi partilhava, na época, com muitos admiradores de Brecht e que os levava a considerar a "grande forma épica" do teatro como o ultrapassamento dialético do teatro dramático e as formas anteriores de teatro épico ou semiépico como esboços necessariamente imperfeitos do épico brechtiano. A subavaliação da dramaturgia expressionista (dramaturgia inspirada pelos dramas itinerantes e os jogos de sonho de Strindberg, como *Rumo a Damasco*, *O sonho*, *A grande estrada*) bem como da importância da

1. Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*. Trad. Patrice Pavis. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983, p. 90.(Em português, ver *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. N. da T.)

2. *Idem, ibidem*. (N. da T.)

subjetividade no teatro do século XX, fazem parte dessas lacunas ou desses erros de perspectiva.

De fato, é no terreno sobre o qual Szondi faz incidir sua crítica demolidora – a questão de uma subjetividade excessiva – que a dramaturgia expressionista parece mais próxima das preocupações dos autores de hoje e que, inversamente, a dramaturgia brechtiana parece mais distante deles. Kroetz, Fassbinder já nos haviam alertado para isso, desde o fim dos anos de 1960, apresentando-se como filhos de Marieluise Fleisser e de Ödön von Horváth mais do que como herdeiros de Brecht: o épico teatral ao qual nossos contemporâneos aspiram é um épico paradoxal, quer dizer, amplamente voltado, como em Strindberg, como em Beckett, para o íntimo, o subjetivo, o *intrassubjetivo*.

É, pois, a fim de verificar a opção contemporânea por uma forma não épica, mas dramático-épica do teatro, por uma forma híbrida, rapsódica do teatro, aberta tanto ao *eu* quanto ao *mundo* que eu gostaria de me interrogar sobre o retorno ou a ressurgência (frequentemente involuntários ou até mesmo inconscientes), em certas escritas dramáticas contemporâneas, de apostas dramatúrgicas ou gestos artísticos típicos do expressionismo histórico. Esse trabalho de rastreamento será feito a partir de seis obras de três dos maiores autores contemporâneos: Franz Xaver Kroetz (*Bauern sterben* / Morte camponesa[3]), Bernard-Marie Koltès (*La nuit juste avant les forêts* / A noite logo antes das florestas e *Roberto Zucco*), Edward Bond (as três *War plays* / Peças de guerra: *Vermelhos pretos e ignorantes / Red Black and Ignorant, As pessoas das latas de conserva / The Tin Can People* e *Grande paz / Great Peace*).

Kroetz: uma reversão expressionista

Nos anos 1984-1985, acontece com Kroetz — que põe em cena Peter Radke em *Comunicação a uma academia*, de Kafka, adapta, com o título de *Der Nusser* (traduzida na França com o título de *A carne*

3. Há em português uma tradução de *Bauern sterben*, realizada por Marcelo Kahns e publicada no *Caderno de Teatro Alemão*, Institutos Goethe do Brasil, Salvador, n. 54, 1991. (N. da T.)

envenenada), a peça de Toller *Hinkemann* e, sobretudo, escreve *Morte camponesa* – uma espécie de reversão expressionista de uma dramaturgia qualificada até então, ao menos na França, de "cotidianista", mas que tem sobretudo a ver com a peça popular (*Volksstück*) ao modo de Horváth, e com Marieluise Fleisser.

A humanidade presente em cena vai continuar idêntica à das peças anteriores: os mesmos "des-privilegiados", excluídos da sociedade capitalista europeia, caça das páginas policiais e dos tribunais, abandonados pela sociedade de consumo, cuja imensa frustração engendra uma violência implosiva que se volta contra eles próprios e contra os que lhes são próximos. Mas o que muda com *Morte camponesa* é o olhar, o ângulo de aproximação. Tudo o que, em peças como *Trabalho a domicílio* ou *Oberösterreich* (Alta Áustria), se traduzia por um extremo laconismo, por uma insistência sobre o impedimento de falar, pela descrição microscópica dos gestos do cotidiano, transforma-se em logorreia e em gesticulação convulsiva, em lirismo desesperado, em abstração poética.

Existe, de fato, em *Morte camponesa*, uma verdadeira rede de temas e de formas, até mesmo de "formas-temas" expressionistas... Essa peça conta, em grandes traços, o modo pelo qual um jovem e uma jovem (O Filho e A Filha), num súbito impulso, se arrancam, literalmente, da fazenda de seus pais para ir em busca do Eldorado da grande cidade. Na cidade grande, os dois jovens vão levar uma existência que está abaixo do nível da sobrevivência, que é o cúmulo do fracasso. Depois, como dejetos arrastados por um córrego, eles vêm dar novamente no campo, no último palmo de terra da família: a sepultura de seus parentes.

Os que conhecem a dramaturgia alemã dos anos 1910-1920 terão reconhecido alguns dos signos distintivos de uma identidade expressionista – ou neoexpressionista – da peça de Kroetz: *Aufbruch*, que significa ao mesmo tempo ruptura e partida, impulso brusco, e que eu traduziria como *arrancamento*; itinerário de (des)conhecimento e de (pseudo)iniciação (do camponês que aspira à vida citadina, do inexistente que pretende existir) sublinhado pela estrutura em *Stationendrama*; conversão no interior desse itinerário (a meia-volta) e também, visto que *Wandlung* [mudança, transformação] não dispensa *Verwandlung*, metamorfose, redução dos dois protagonistas

ao estado kafkiano de dejeto humano (passando, aliás, por uma etapa animal que mencionarei mais adiante); percurso de sofrimento, percurso em forma de via-crúcis ainda mais explícita na medida em que o casal protagonista é escoltado durante todo o seu périplo por uma imagem do Cristo camponês, já mencionado em *Fábula, processo, paixão*, segundo ensaio desta coletânea.

O quadro expressionista está completo, e isso é quase demais. É o caso de nos perguntarmos se há, da parte de Kroetz, uma intenção de pastiche ou de paródia; se ele fez com a dramaturgia expressionista o mesmo que, antes dele, Fassbinder havia feito, em *Liberdade em Bremen*, com o que chamava de "tragédia burguesa"... Já evoquei a cova dos parentes, que foi cavada para enterrar a avó, morta em consequência dos maus-tratos infligidos por sua família. Podemos mencionar também a morte do Pai e da Mãe, esmagados (literalmente aplanados) pelo trator no qual o Filho e a Filha fugiam do campo em direção à cidade![4]

Parricídio, matricídio devem ser creditados ao expressionismo de *Morte camponesa*, como ainda muitas outras características da peça, entre as quais o sufocamento no ambiente (naturalista) camponês onde se tornou impossível viver e a saída histérica do círculo da opressão. Mas se passarmos dos detalhes à estrutura geral da peça, perceberemos que *Morte camponesa* corresponde perfeitamente às duas grandes rubricas qualificativas da dramaturgia expressionista tal como definida por Philippe Ivernel.[5] *Morte camponesa* se apresenta, efetivamente, como um *monodrama* tratado como *superdrama* (termo forjado pelo expressionista Yvan Goll)... Monodrama com duplo foco, visto que temos aqui – por intermédio do Filho e da Filha, que estão soldados um ao outro pela estátua do Cristo camponês que os acompanha em seu périplo – um protagonista bifronte, que carrega

4. Tudo isso na versão em alemão, traduzida para o francês por Daniel Girard. Na versão original bávara, o Pai e a Mãe atingem ápices – ou profundezas – de expressionismo radical: eles se enfurnam na tumba da Avó; "eles se transformam lentamente em esqueletos e desaparecem na tumba".

5. Philippe Ivernel. In: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, organizado por Michel Corvin. Bordas, 1991.

todos os estigmas da degradação humana. Superdrama, na medida em que Kroetz negligencia a dramaturgia da parte pelo todo – da sinédoque – que ele tinha praticado até então, em benefício de uma dramaturgia mais metafórica (sempre a metáfora matricial do "caminho da vida") e mais abstrata, que pretende abarcar a totalidade da existência, passando do "drama *dentro* da vida" ao "drama *da* vida".

Em *Morte camponesa*, a decupagem em estações permite assim ao autor combinar extensão, concentração e intensidade. Ficaríamos tentados a falar em superdrama "ao quadrado" na medida em que o autor plana sobre a forma expressionista, cuja ênfase habitual ele amplifica, mas sem ironia nem vontade paródica. A língua de *Morte camponesa*, contrariamente à das peças anteriores (*Trabalho a domicílio* ou *Alta Áustria*), é lacônica e elíptica, mergulhando totalmente no lirismo. E esse lirismo, mais uma vez, remete-nos ao *grito* expressionista. Aliás, Kroetz coloca no início de sua obra a seguinte didascália, que vale para o texto inteiro: "O Filho grita desesperado". A eructação é permanente na peça e é sustentada pelo estado invariavelmente convulsivo, frenético, tetanizado dos personagens, assim como por uma prática generalizada da hipérbole nas palavras e nos atos: O Filho, para o Pai "– Vou cortar o seu pescoço. O seu e o das suas vacas, da sua fazenda, das suas terras, do seu estábulo, vou quebrar a espinha de todo mundo".

A acumulação de horrores – série de atos inumanos, crimes, exibição de cadáveres, aborto, com o feto enfiado no cadáver da avó, prostituição da Filha, sodomia e coprofilia – é acompanhada de outro tipo de excesso, místico desta vez: Pai urinando sangue, Filho tirando o seu até ficar exangue, injúrias febris contra a estátua do Cristo etc. Podemos aí reconhecer um traço genérico do expressionismo: o homem "enfiado até a cintura na espessa lama da terra, enquanto que o peito plana pelo cosmo num rumor de asas", como afirma Bernhard Diebold.[6] No último ato de *Morte camponesa*, quando o Filho e a Filha voltam para o campo, o que está em jogo é o céu, mas a perspectiva de redenção, de salvação que essa volta (essa "conver-

6. Citado por Philippe Ivernel. L'abstraction et l'inflation tragique dans le théâtre expressioniste allemand. In: *L' Expressionisme dans le théâtre européen*. Éditions du CNRS, 1971.

são") poderia comportar é logo denunciada como ilusória. E quando Kroetz faz o Filho declarar: "Nós não temos mais preocupações. Nossa terra tem um céu azul e um sol quente", é, evidentemente, por antífrase.

No polo oposto ao da ironia brechtiana, *Morte camponesa* constitui uma espécie de *cúmulo* (superdrama ao quadrado, como sugeri) do expressionismo. A divisão do herói em dois, com os pés na lama e o olhar nas estrelas, existe realmente na obra de Kroetz... Salvo que a terra, recoberta pelo cimento (a terra morta e enterrada, se é que podemos nos expressar assim!), é impossível de achar. Salvo que as asas do protagonista estão presas no piche, boas para irem para o lixo, com todo o resto, quer dizer, com o humano. A imagem do Cristo pendurado num gancho de açougue, com a barriga aberta, estripado como um coelho, resume por si só essa maneira veemente, expressionista, de liquidar o idealismo dualista típico do expressionismo.

A reversão expressionista de Kroetz é, portanto, apesar de tudo, uma reversão *do* expressionismo. Graças a esse processo no qual uma dramaturgia da hipérbole é, por sua vez, tratada por meio da hipérbole - o que constitui um estratagema, paradoxal, para trazê-la de volta à terra - , o dramaturgo bávaro parece alcançar enfim o extremo de seu próprio discurso e de seu próprio teatro. Um extremo que, de certa maneira, aproxima-o do estado e do sofrimento reais dos seres despossuídos dos quais ele jamais deixou de falar. Mas, ao mesmo tempo, essa aproximação cria novas distâncias. Por exemplo, os personagens assumem uma estatura alegórica, tornam-se *figuras*: O Pai, A Mãe, O Filho, A Filha, O Cliente etc. E esses personagens-figuras são arrastados no movimento cósmico de uma dança macabra que dá o ritmo da peça toda.

No segundo ato, a dupla dimensão - alegoria e dança macabra - se realiza totalmente. No caminho entre o campo e a cidade, as estações, intituladas por Kroetz "Sinais na estrada", consistem em aparições sucessivas - iluminadas pelos faróis do trator dirigido a toda velocidade pelo Filho e pela Filha - do Camponês que tenta defender sua floresta contra os Lenhadores, do Desempregado que ateia fogo no corpo ("Sem o meu trabalho, não passo de um grito. Boto fogo nesse grito. [...] Que meu grito ardente reduza a cinzas a cidade toda"), do Indivíduo terrorista, que tem "na bagagem um livro e uma granada",

da Mulher dos seios devorados, Pietà de todas as crueldades...

Essas visões de apocalipse são evidentemente as que assombram o Filho e a Filha e também, talvez, o próprio Kroetz. Em *Morte camponesa*, como nas dramaturgias de Strindberg e dos expressionistas, o mundo nos é deliberadamente mostrado através da visão subjetiva patológica do protagonista. E o paradigma desse mundo de pesadelo, a metáfora que exprime melhor o devir apocalíptico do universo contemporâneo é ainda, nos anos de 1980, como nos anos de 1910, a cidade monstruosa, devoradora, a cidade-ogro, que só exibe sua abundância e suas aparências de Eldorado para vampirizar e extenuar os infelizes que se deixam seduzir por sua desavergonhada ostentação... Numa cena divertida do começo do terceiro ato, o Filho e a Filha desfiam *slogans* publicitários e sonham com ganhar na Roda da Fortuna, mas logo sobrevêm a desilusão e o abatimento: "O FILHO - Para a cidade, para a cidade que é um grande morredouro [...] A cidade galopante mata a vida que está debaixo dela."

De fato, acontece na peça de Kroetz a mesma inversão que ocorre nas peças do expressionismo: a pessoa humana é reduzida a um estatuto infra-humano, animal ou objeto; a cidade, ao contrário, é personificada. Assim o Filho e a Filha vão ter na cidade a sinistra revelação de sua animalidade cativa: eles "se arrastam, muito tempo, imbricados um no outro, com ternura; na solidão estrangeira, desesperados, reconfortados pela presença um do outro, como os orangotangos no zoológico, espremidos por trás das grades". A função primordial do casal de protagonistas é dar corpo à prosopopeia da Cidade, fazer a cidade falar por seu intermédio. No momento em que entrega a irmã à prostituição, o Filho tem esta curiosa denegação: "A cidade não tem o direito de te dar rugas. Não tem o direito de ver os seus dentes, nunca, quando você ri; a cidade não tem o direito de ver nada de você! Eu não dou você à cidade, você, você me pertence [...] A cidade, ela já começou a me comer, mas ela não vai pegar você". É como se estivéssemos ouvindo as mudas palavras de amor de Woyzeck ao apunhalar Marie...

Woyzeck, obra seminal da modernidade, possui justamente seu lado opaco, cotidianista, e seu lado brilhante, expressionista. Com *Morte camponesa*, Kroetz ataca Büchner pela vertente expressionista. O Filho e a Filha são avatares longínquos de um Woyzeck

revisitado pelo expressionismo. Ela, a Filha que se prostitui e cujo Cliente, depois de tê-la sodomizado e a olhado cagar sempre falando sobre a Europa e a América, leva os cabelos e a merda – a merda embrulhada nos cabelos. Ele, o Filho, que doa sangue para viver, que se priva do sangue para viver, como na obra de Büchner se comem ervilhas ou como na de Horváth se vende o próprio cadáver. Ele viola sua irmã, sem sequer perceber, como Woyzeck matando Marie.

É o apocalipse, de certa forma. Estágio supremo do impedimento de viver, último degrau da catástrofe humana. Mas a catástrofe tomada não tanto como fatalidade exterior, mas como *medida* (no sentido de avaliação, cálculo, e no sentido musical e rítmico) dos destinos dos excluídos da sociedade.

Koltès: o divórcio entre o eu e o mundo

Duas peças de Koltès – a primeira, pelo menos a que o autor considerava a primeira, *La nuit juste avant les forêts* (*A noite logo antes das florestas*), e a última, *Roberto Zucco* – me parecem manter verdadeiras afinidades com a dramaturgia expressionista. Numa e noutra, Koltès exalta a figura do Solitário e nos convida a olhar o mundo através do olhar alucinado do protagonista. Esse olhar se aparenta ao dos personagens autobiográficos de Strindberg, e tem a propriedade de fazer caírem fachadas e máscaras e de revelar o horror puro sob a aparente probidade. A exemplo do herói expressionista, o ser koltesiano está dividido entre o desejo de desaparecer (para Zucco, desejo literal de se dissolver como açúcar; no caso do personagem anônimo de *A noite*... desejo de se liquefazer sob a chuva) e o de destruir este mundo cuja visão de pesadelo ronda seu olhar.

Em *A noite*... e *Roberto Zucco*, mais que em suas outras peças, Koltès tem tendência a tomar para si o sofrimento de seus quase-heróis e grita junto com eles (censuraram-lhe a "identificação" confessa com o criminoso Succo/Zucco; houve mesmo um princípio de escândalo)... Na origem do percurso empreendido pelos dois personagens – Zucco de estação em estação e o outro como vagabundo imóvel – há, como em *Da aurora à meia-noite* e tantas outras peças expressionistas, um arrancamento, um *Aufbruch*. Zucco "pulou fora de [suas] cadeias" assim como o Caixa de *Da aurora*... ou O Filho de Hasenclever. E Zucco

é parricida como o Mendigo de Sorge na peça epônima, como o Filho de Hasenclever e tantos outros personagens expressionistas... Mas a semelhança vai mais longe: a exemplo dessas figuras expressionistas, Zucco, apesar de seus atos, apesar de seus crimes, revela-se como um personagem não efetivamente agente, mas passivo. Zucco é um personagem *em Paixão*. Seu crime não é um ato, mas apenas um gesto, um espasmo involuntário, um *raptus*: a vítima quase vem expirar nos braços de seu assassino... Por exemplo, quando Zucco mata a mãe, é ela – o medo dela – que faz o grosso do trabalho.

Sobre Zucco, poderíamos sem dúvida repercutir a crítica de Adorno, já mencionada, a respeito dos personagens expressionistas: sua subjetividade exacerbada, sua subjetividade de puro olhar visionário corre o risco de torná-lo subjetivamente inexistente, inconsistente... Embora na obra de Koltès, justamente, o protagonista escape ao formalismo absoluto de certos personagens expressionistas. A distância entre o eu de Zucco (ou do personagem anônimo de *A noite*...) e o mundo – distância que G. Benn chamava de "divórcio", de "catástrofe esquizoide entre eu e o mundo" – não é mais artificial e puramente "literária", na medida em que Koltès lhe atribui um valor temático através do aspecto esquizoide, autista, de seu personagem, que é um assassino em série.

O fato é que Koltès sempre recorre, para construir seu personagem Zucco, a uma técnica expressionista ou pré-expressionista – a de Strindberg em *Rumo a Damasco*: sobre o rosto de seu protagonista, ele empilha as máscaras, as identidades reais ou simbólicas. Assim como o Desconhecido de *Rumo a Damasco* é, sucessiva ou simultaneamente, Fausto, Édipo, Jacó, Cristo, Diabo, o próprio Strindberg, Otelo etc., Zucco é Cristo (com uma Menina que seria ao mesmo tempo sua Maria Madalena e seu Judas), o Anjo exterminador, Ícaro, o Funâmbulo de Genet, Hamlet e várias outras figuras... A identidade móvel e instável do protagonista, sempre estrangeiro ou "desconhecido" para si mesmo (ainda *Rumo a Damasco*!), sempre ao mesmo tempo aqui e em outro lugar, deslocando-se, mantendo-se de lado (*para-ballein*), parece-me diretamente ligada à estrutura geral – parabólica, precisamente – de uma peça como *Roberto Zucco*.

Roberto Zucco é a parábola de um jovem que se torna um matador porque sua visão, sua percepção dos outros e do mundo o

aterroriza. O medo de Zucco convertido em crime é a re(tr)ação quase animal de um ser que se sente ameaçado em sua existência pelo medo criminoso dos outros. Zucco, ou o único glóbulo vermelho em um oceano de glóbulos brancos. Num universo leucêmico que conspira para sua desaparição, que só o admite se ele for transparente, Zucco sente que perde sua identidade, sua cor e até seu nome dissolvendo-se como açúcar (um *zucchero*, palavra que em italiano significa ao mesmo tempo "açúcar" e "um doce de pessoa"!).

O único momento em que Zucco não cede ao reflexo criminoso é a "estação" no metrô com o Senhor, justamente porque o velho não tem medo dele. Confiantes por um momento, os dois interlocutores se põem a conversar tranquilamente sobre o medo que lhes causa a vida em sociedade... Esse momento privilegiado (quadro VI) é, aliás, o de uma espécie de conversão expressionista (mas sem seguimento) e de uma metamorfose (mas branca, virtual), na qual um Zucco pacificado se reinventa como estudante da Sorbonne:

> ZUCCO – Eu sou um rapaz normal e sensato, meu senhor [...] Eu te juro que é preciso ser um bom aluno, discreto e invisível, pra estar na Sorbonne. Lá não é uma dessas universidades de subúrbio onde ficam os maus elementos e aqueles que se tomam por heróis [...]
> O SENHOR – E eu não sei nada agora do que vai acontecer, a forma com que eu verei o mundo e com a qual o mundo vai me ver ou não. Porque eu não vou mais saber o que é o dia e o que é a noite, eu não vou mais saber o que fazer, eu vou andar pela minha cozinha procurando a hora e tudo isso me dá muito medo, meu jovem.
> ZUCCO – Há o que temer, realmente.
> O SENHOR – Você fala um pouco embolado; eu gosto muito disso. Me dá segurança. [7]

Peter Stein apreendeu perfeitamente essa importância temática e estrutural do medo em *Roberto Zucco*: "Koltès, diz ele, mostra em

7. Bernard-Marie Koltès. Roberto Zucco. In: *Teatro de Bernard-Marie Koltès*. Trad. Letícia Coura. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 29. (N. da T.)

Zucco algo de 'normal', isto é, o medo. O medo que todo mundo conhece muito bem, que se origina no fato de que nos sentimos visíveis demais [...] Chamar a atenção é muito perigoso porque todo ser *outro* é um criminoso em potencial. É uma ideia arcaica, uma compreensão quase animal do comportamento humano."[8] Se o calvário do personagem expressionista decorria do fato de ele se sentir demasiadamente transparente, inodoro e incolor (o Caixa de *Da aurora*...) em um mundo negro, opaco e fedido, o martírio de Roberto Zucco é ter que se tornar invisível (coisa que ele não consegue: cada vez que tenta, ele mata e fica ensanguentado, portanto visível) num mundo transparente demais. Mas num mundo de uma transparência que, afinal, é tão inquietante e devoradora quanto a opacidade expressionista:

> ZUCCO – É uma tarefa difícil, ser transparente; é um trabalho; é um sonho antigo, muito antigo, de ser invisível. Eu não sou um herói. Os heróis são criminosos. Não existem heróis cujas roupas não sejam sujas de sangue, e o sangue é a única coisa no mundo que não pode passar despercebida. É a coisa mais visível do mundo. Quando tudo estiver destruído, quando só tiver uma bruma de fim de mundo cobrindo a terra, vão ficar ainda as roupas sujas dos heróis.[9]

Zucco-expressionista, malgrado seu, carrega nas costas o apocalipse. Como uma túnica de Nesso, uma "roupa suja de sangue", que uma sociedade que se quer transparente jogou sobre os ombros dele. A visão de Koltès em *Roberto Zucco* – mas também em *A noite logo antes das florestas* – tem em comum com a visão expressionista o fato de designar o exterior, o mundo, como um universo carnívoro sempre pronto a cercar e a fagocitar o indivíduo. Zucco e o protagonista anônimo de *A noite*... são ameaçados por círculos constritores e destruidores da sociedade:

> Se eles me pegam, me prendem. Se me prendem, eu fico louco. Aliás eu estou ficando louco, agora. Tem guarda em todo lugar, tem

8. Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto? Declarações de Peter Stein a Anne Laurent. *Alternatives théâtrales*, Paris, n. 35-36, 1995.

9. Bernard-Marie Koltès. Roberto Zucco, *op. cit.*, p. 29. (N. da T.)

> gente em todo lugar. Eu já estou preso no meio dessa gente. [...] Olha todos esses loucos. Olha como eles têm um ar desagradável. São uns assassinos. Eu nunca vi tantos assassinos ao mesmo tempo. Ao menor sinal na cabeça deles, eles começariam a se matar uns aos outros. [...] Eles têm vontade de matar, isso se vê na cara deles, na maneira como eles andam; eu vejo seus punhos cerrados dentro dos bolsos. [...] É melhor não olhá-los nos olhos. É melhor que eles não nos vejam; é preciso ser transparente. Porque senão, se a gente olha nos olhos deles, se eles se dão conta de que estamos olhando, se eles resolvem olhar pra nós e nos ver, o sinal soa na cabeça deles e eles matam, eles matam. E se tem um que começa, todo mundo aqui vai matar todo mundo. Todo mundo só está esperando o sinal na cabeça.[10]

Esse "delírio" alucinado de Zucco é o do personagem-olhar, do personagem *e(vidente)*: marginal colocado à sua revelia no centro, obrigado a imergir no Número, numa multidão que o ultrapassa e o engole, numa multidão na qual, inexoravelmente, ele vai acabar por se afogar. O Zucco de Koltès não é o criminoso vedete dos meios de comunicação de massa, mas "o último homem", mal e mal um homem de verdade, uma criatura: Woyzeck, tal e qual o Expressionismo o reconheceu. Zucco: uma espécie de inocente que, ao fim do percurso, ao fim da Paixão, vai ter que se reconhecer, para seu próprio espanto, como um criminoso: "Eu sou o assassino do meu pai, da minha mãe, de um inspetor de polícia e de uma criança. Eu sou um matador."[11]

Mesmo movimento e mesmo destino tem o personagem imóvel de *A noite*..., que se assemelha a um pacote que sofre: "As pessoas se ocupam de você, chutam a sua bunda, não te deixam tranquilo, é preciso desalojar você, eles te dizem: vai ali, e você vai ali, vai lá, e você vai lá, levanta a bunda daí, e você faz as malas..." Escapar aos círculos, às zonas, ao cerco, ou, ao menos, denunciá-los, é a ocupação quase exclusiva do vagabundo-falante de *A noite*...: "Eu mapeei, desde que parei de trabalhar, toda a série de zonas que os sacanas traçaram para

10. *Idem*, p. 42. (N. da T.)

11. *Idem*, p. 45. (N. da T.)

nós, nos mapas deles, e nas quais eles nos enclausuram com um traço de lápis, as zonas de trabalho para durante a semana, as zonas para a moto e as de azaração, as zonas de mulheres, as zonas de homens, as zonas dos veados, as zonas de tristeza, as zonas de conversa..."

Imóvel ou vagabundo, o protagonista de *A noite*... e Zucco são de fato igualmente estáticos – e extáticos. Sonâmbulos e hieráticos como xamãs, videntes. Ou como... mortos. Zucco – e também nisto ele é expressionista – se apresenta desde o começo da peça como um morto que anda. Eu falei da pequena conversão e da pequena metamorfose de Zucco na cena VI no metrô; mas há ainda a grande conversão e a grande metamorfose da peça. Refiro-me à maneira de considerar e de condensar a vida inteira, o périplo todo de Zucco sob a luz retrospectiva de sua morte e da lenda que se formou em torno dele. *Stationendrama*, claro, mas, sobretudo, dramaturgia da *agonia*, típica, como vimos, do Expressionismo.

Nessa dramaturgia, o Homem – ou seu olhar – é o ponto fixo, fixo até demais, inquietante de tanta fixidez; e é o mundo ou, antes, o panorama de sua vida que gira em torno dele. Que gira como as agulhas do relógio entre a manhã e a meia-noite. Dramaturgia da pura circularidade, da busca vã, da busca extraviada, que gira em círculos e na qual o Homem, que acreditava arar suas terras, na verdade está é cavando a própria cova. Quando, no quadro IV de *Da aurora à meia-noite*, a Mãe pergunta ao Caixa de onde ele vem, este responde: "Da cova. Cavei a terra com a testa."[12]... Essa ironia macabra não impede, entretanto, que a velha divisão espiritualista, alvo de sarcasmos brechtianos, reine no conjunto do teatro expressionista, trazendo com ela, mesmo no menos messiânico dos autores, a ideia de alguma salvação, de uma redenção: "Você está congelado dos pés à cabeça", diz ao Caixa a Esposa: "Descongelado!", responde este último, "Chacoalhado – pelas tempestades – primaveris [...] Assim, por completo, aconteceu a renovação." É a mesma esperança de

12. Georg Kaiser. Da aurora à meia-noite. Trad. Gabriela Wondracek Linck. *Contingentia*. Revista do Setor de Alemão da UFRGS, v. 5, n. 2, 2010. (N. da T.) Disponível em: http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/17672/10379#autorv. Acesso em: 16/06/2012.

ressurreição – ou será apenas seu espectro gélido – que se vê passar um instante no fim, muito "icariano", de *Roberto Zucco*, quando o papel-título escala os telhados da prisão?

Um vento de tempestade sopra. Zucco vacila.
UMA VOZ – Ele é louco. Ele vai cair.
UMA VOZ – Para, Zucco, você vai se arrebentar.
UMA VOZ – Ele é louco.
UMA VOZ – Ele vai cair.
O sol sobe, fica claro como a explosão de uma bomba atômica. Não se vê mais nada.
UMA VOZ (*Gritando*.) – Ele caiu.[13]

Bond: depois da catástrofe

Sobre as três peças de guerra de Bond, eu me sinto tentado a dizer que abrem o espaço de um *Menschheitsdämmerung*, se, nessa palavra forjada por Pinthus para sua famosa antologia do expressionismo de 1919, entendermos "crepúsculo" em sua dupla significação de fim do dia e de aurora... O que é feito da humanidade durante e depois da catástrofe absoluta de uma guerra nuclear? Essa é a questão, quase não experimental, isto é, praticamente possível na escala real, que colocam, reunidas em uma única e magistral representação pelo encenador Alain Françon, *Vermelhos pretos e ignorantes*, *As pessoas das latas de conserva* e *Grande paz*.[14]

As peças de guerra são uma obra não apenas pós-Auschwitz e Hiroshima, mas também pós-Beckett. Bond procura ali produzir uma dramaturgia pós-catástrofe, mas também realizar sua própria travessia do deserto – ou do Despovoador – beckettiano, e, se possível, encontrar a saída.

13. *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 46. (N. da T.)

14. A trilogia de Bond foi traduzida, em conjunto, por Luis Miguel Cintra, Luís Lima Barreto e José Manuel Mendes, com a colaboração de Robert Jones, para o Teatro da Cornucópia, de Lisboa, que a encenou em 1987. (N. da T.)

"Bond = Brecht + Beckett": a fórmula pode parecer superficial, mas nem por isso deixa de ser significativa. Sobretudo se levarmos em conta que Beckett, de certa maneira, é um herdeiro de Strindberg e dos expressionistas... Há nessas peças de guerra uma presença da catástrofe que evoca o autor de *A casa queimada* e seus herdeiros alemães. Ao mesmo tempo, Bond trata a dita catástrofe, bem como o conjunto da temática strindberguiana-expressionista segundo um ponto de vista e com uma astúcia bem brechtianas...

Pode-se dizer que o personagem único das peças de guerra é a *humanidade*. Bond faz aí eco a Hasenclever: "Não é o homem tomado em particular que tem um destino, afirmava o autor do *Filho*, é o destino de todos que é o destino dos homens"... Mas trata-se realmente, para o dramaturgo inglês, da humanidade em sentido geral?... De fato, é uma humanidade reduzida, de algum modo selecionada, a dos hipotéticos sobreviventes do cataclismo nuclear que "povoa" as peças de guerra. No entanto, esses sobreviventes tendem a acreditar que estão mortos, vítimas da catástrofe universal, sua comunidade abarca a comunidade dos mortos e, portanto, a humanidade inteira. Nossa humanidade, aqui e agora, na hora da maior ameaça... A singular força persuasiva da dramaturgia de Bond é evitar o escolho habitual do profetismo – o qual se dirige genericamente demais à humanidade, sem conseguir alcançá-la em cada um de seus membros – e convencer-nos de que é nossa própria história no presente, tanto individual quanto coletiva, que está sendo representada diante de nós.

Ao longo da trilogia um coro se esboça e não chega realmente a se formar. Tudo se passa como se o ímã capaz de reunir toda essa limalha não fosse suficientemente forte ou só funcionasse esporadicamente. Dos dois tipos de humanos que a guerra forjou, o primeiro, o dos soldados, perdeu seus antigos objetivos – matar, guerrear – e fracassa, fechado em seu discurso e em seus gestos de antes, em definir novos propósitos. Aporia dos soldados: eles estão reduzidos (*Grande paz* remete ironicamente a Grande guerra) a se entrematar para provar uns aos outros que já estão mortos! O segundo tipo ou grupo, o das vítimas civis, é presa, por intermédio de cada um de seus membros, de palinódias aterrorizantes, nas quais as palavras e os pensamentos de paz, solidariedade, amor ao próximo se transformam bruscamente em pensamentos, palavras e atos egoístas, de

guerra e de barbárie. (Raramente um dramaturgo nos terá dado a esse ponto a ver e a ouvir o pensamento de seus personagens enquanto estes se fazem e se desfazem. Na segunda peça, *As pessoas das latas de conservas*, uma mãe passa de forma quase instantânea de uma postura de ferrenha oposição a que seu filho mate o bebê da vizinha à posição diametralmente oposta, na qual ela exige que ele o faça imediatamente). Mal se reúne, a comunidade civil se divide de novo mortalmente e invoca assim a reconstituição ou a manutenção da falange guerreira.

Ao fim da terceira peça, uma colônia de sobreviventes se formou – éden dos mais precários – à margem das ruínas, nos confins do deserto criado pela errância dos sobreviventes. A partir disso devemos invocar uma redenção, uma conversão da humanidade ao sentido expressionista, como, por exemplo, na obra de Toller?... Talvez, se pensarmos no fato de que a trilogia desenvolve a parábola do assassinato e da desaparição das crianças, depois a da esterilidade dos sobreviventes, para deixar pairar, no fim, a esperança de um retorno da fecundidade e da capacidade de engendrar... Parece, no entanto, que o objetivo de Bond é mais astucioso e menos idealista que o do autor de *Die Wandlung* (*A conversão*). Com efeito, o escritor inglês não sublinha a ressurreição, mas a ameaça de aniquilamento total. Ao mesmo tempo, seu objetivo parece muito menos messiânico do que *político*. As peças de guerra tentam articular o político – ou o que resta dele, na hora da agonia planetária do comunismo – com o ecológico e o humanitário. E essa tentativa passa, evidentemente, pela denúncia das falsas aparências da democracia no sistema capitalista e pela revelação da natureza belicista das pretensas democracias. Para se defender, a pretensa democracia outorga o poder aos militares e faz a cama para a barbárie.

Mas a astúcia suprema de Bond é o emprego da "técnica de inversão", cujo uso por Kafka foi apontado por Anders: neste caso, dar a ver os mortos (ou os tidos por mortos) para evocar a ameaça que pesa sobre os vivos. Por seu modo de transportar o inferno para a terra e por seu caráter coral, a trilogia das peças de guerra assume o aspecto geral – desta vez, de modo totalmente expressionista – de uma gigantesca *dança macabra*. A representação integral da trilogia orquestrada por Françon sublinha, magistralmente e sem nenhum

decorativismo, essa dimensão de dança macabra. Fiel às indicações do autor, ela se abre quando o Monstro toma a palavra, em *Vermelhos negros e ignorantes* – "A pele do Monstro, seus cabelos e suas roupas", lê-se numa didascália, "estão queimados, carbonizados, inteiramente pretos. Ele deve aparecer como talhado num pedaço de carvão. Os cabelos, eriçados, com as pontas espetadas, parecem pregos" – e se conclui com a visão da ossada da Mulher de *Grande paz* – "o casaco foi virado do lado do avesso. Nele estão os ossos da Mulher, não como um esqueleto, mas deitados, aproximadamente na forma humana. No estômago: latas, algumas abertas outras fechadas"[15].

O Monstro da primeira peça é, na verdade, um *mais-que-morto*: arrancado do ventre de sua mãe durante o apocalipse nuclear, ele nem chegou a nascer, e é como não vivente, não existente, como promessa de vida natimorta que ele vai enunciar de cena em cena o que poderia ter sido essa existência à qual ele não teve acesso: "Agora mostraremos cenas da vida que eu não vivi / Se o que se passar lhes parecer tal que seres humanos não deviam ter deixado que se passasse, é porque não leram as histórias dos nossos tempos"[16]. O mais-que-morto é também o menos-que-morto, uma espécie de estado de resistência da vida no interior da morte. Nesse sentido, o Monstro me parece a figura emblemática e o corifeu desse coro de mortos que andam que povoa as três peças. Toda a representação é escandida pelos mortos e pelas ressurreições sucessivas – cíclicas – de personagens que parecem habitar *A Ilha dos Mortos* (*Toten-Insel*) de Böcklin-Strindberg, morada dramatúrgica intermediária entre a vida e a morte. E essa resistência é a mesma do teatro, seu privilégio, por assim dizer, que é poder enunciar todos os possíveis em lugar do linear e da inelutabilidade da vida. Assim o Monstro – personagem (ou figura) cuja existência permanece puramente virtual e teatral – justifica nos seguintes termos o fato de o Filho, seu filho, portanto, ter acabado de matá-lo: "Meu filho aprendeu que era melhor matar o que amava / do que deixar uma criatura doente ou aleijada ou velha

15. Edward Bond. *Grande paz*, mimeo, p. 120. (N. da T.)

16. Edward Bond. *Vermelhos, negros e ignorantes*, mimeo, p. 4. (N. da T.)

ou pobre ou um estranho sentados a olhar para o mundo vazio e não encontrando sequer razão para sofrer."[17] Constataremos que se trata menos, no discurso de Bond por intermédio de seus personagens, de registrar um acontecimento real do que de formular uma hipótese e de indicar uma pista...

Mas o clímax dessa estranha dança macabra, da qual cada momento, cada figura seria, de algum modo, visto em câmera lenta e transposto para ocasiões de vida abortadas, só é alcançado no meio da terceira peça, quando se vê um grupo de soldados sobreviventes – mas sempre persuadidos de que estão mortos – começarem a dançar freneticamente sob o olhar de um de seus companheiros e exigir deste último que os metralhe. Como se quisessem se assegurar da própria morte. Um pouco antes, aliás, nesse mesmo quadro XII de *Grande paz*, os soldados tentaram persuadir a Mulher de que eles acabaram de viver o apocalipse:

> Íamos voltar para a pedreira: foi nessa altura que aconteceu: o fim do mundo de que estavam sempre a falar
> Nenhuma explosão, só o vento
> Estávamos no fundo de uma ravina, um desfiladeiro
> Todos os corpos – vivos e mortos, tropas e civis – mandados para o céu
> Todo cheio de corpos a girar em círculos como um teto pintado
> O vento empurrou-os para ali
> Girando por cima das nossas cabeças – parecia uma dança.[18]

Mas a Mulher, espécie de Mãe coragem, tão cega e tão teimosa quanto o personagem de Brecht, não quer saber desse discurso e responde-lhes com toda certeza: "Nós não somos os mortos, somos os que não morreram".[19]

Dança macabra em palavras testamentárias e em discursos póstumos, o ponto de vista geral das peças de guerra se revela amplamente

17. *Idem*, p. 33. (N. da T.)
18. Edward Bond. *Grande paz*, *op. cit.*, p. 66-67. (N. da T.)
19. *Idem*, p. 65. (N. da T.)

expressionista: projeção apocalíptica do mundo como uma paisagem de ruínas na qual o homem sobreviveria como um improvável parasita. Os anos 1910-1920 não param de se insinuar atrás deste quadro de catástrofe iminente. E, no entanto, diferentemente dos dramaturgos do expressionismo histórico, Bond se nega a assumir o papel de profeta. De fato, se ele nos mostra um apocalipse, não é o apocalipse bíblico, mas um apocalipse derivado, que não seria mais que a consequência "lógica", "racional" do mundo pretensamente "normal" no qual vivemos:

> Tendes de criar justiça: e que oportunidade têm vocês para isso, vocês que têm de comer pão cozido na fábrica da bomba?
> Construímo-nos a nós próprios tanto como construímos as casas em que vivemos
> Mas construímo-nos sem planos: e até temos de inventar as nossas próprias ferramentas enquanto trabalhamos
> Aí têm as convulsões da história
> De fato vocês vivem numa nova era: quando entram em casa para acabar de a construir trazem a vossa nova ferramenta, a bomba
> Só vos podemos dizer: tendes de criar justiça. (Quarto Coro de *As pessoas das latas de conservas*).[20]

Ao contrário de Brecht, de quem ele toma de empréstimo, de modo deliberado ou não, modos de narração e toda uma série de procedimentos de teatro épico, Bond não dispõe, quando lança seu olhar sobre o mundo no qual vive, nem do marco – ou da metáfora – da luta do Antigo contra o Novo, nem da confiança na popularidade inalterável, insubmergível de personagens como Schweik ou Galy Gay (os personagens populares de Bond estão mais para *hooligans* autodestrutivos). E é, parece-me, para remediar a ausência de princípios transcendentes e a pane da dialética, que o autor das peças de guerra introduz o apocalipse. O apocalipse como nova medida épica do mundo.

20. Edward Bond. *As pessoas das latas de conservas*, mimeo, p. 69. (N. da T.)

Bond integra o apocalipse à sua fábula a fim de lhe dar a amplitude de uma parábola. Ele ergue, diante de nós, o quadro de uma agonia generalizada; mas este gesto de escrita tipicamente expressionista é relativizado por ele, secularizado até tornar-se puro efeito de distanciação.

Para concluir

Seria talvez possível ver, no retorno (voluntário ou não, pouco importa) de certos dramaturgos contemporâneos a formas-sentidos expressionistas, uma vontade de reintroduzir a subjetividade no coração do teatro épico? Uma tentativa de sobredeterminar a dramaturgia do "gestus" (de origem brechtiana e fundada na análise, no comentário de gestos e de comportamentos social e historicamente significantes) por meio de uma dramaturgia do *raptus*, a "impulsão violenta e súbita podendo levar um sujeito delirante a cometer um ato grave (homicídio, suicídio, automutilação)"?

Nas peças de guerra, é a própria catástrofe planetária que Bond trata como um *raptus*... De todo modo, mesmo *subjetivo*, o *raptus* – quer se trate do Filho e da Filha na obra de Kroetz, ou de Zucco – nunca é estritamente individualista. Ao contrário, ele assume sempre um sentido coletivo. O *raptus* de um único diz respeito à comunidade inteira e coloca, de maneira aguda, a questão da existência dessa comunidade.

Na obra de Kroetz e de Bond e, de maneira mais discreta, na de Koltès, o desvio pelo expressionismo parece, se não trazer uma resposta, ao menos constituir um paliativo ao desmoronamento do político (no sentido que o termo tinha para Brecht) pós-falência total do(s) comunismo(s). A partir dessa constatação, podemos nos perguntar se o expressionismo não intervém como um elo (de socorro) entre instâncias separadas ou naufragadas: o político, o ecológico (olhar para a catástrofe sob um ângulo novo), o humanitário... Mais amplamente, essas ressurgências expressionistas que acabamos de constatar assumem o valor de um sintoma, de uma advertência. Não seria a hora de nos interrogarmos de um modo novo sobre a capacidade do teatro de "dar conta do mundo no qual vivemos" – questão outrora reiterada por Brecht, mas profundamente enterrada

há várias décadas? Em outros termos, será que a identificação do "realismo profético", do realismo heurístico, votado não à imitação das aparências, mas à busca da verdade, outrora característico do Expressionismo e que vemos ressurgir, sob uma forma muito menos enfática e idealista, nas peças recentes de Bond não nos leva a retomar uma reflexão, o mais ampla e aberta possível, sobre essa questão do realismo – proibida, escarnecida pelos formalismos da moda – sobre este quase-oximoro de uma *arte* realista? "Realismo" aqui deve ser entendido não no sentido de registro ou descrição do real, mas como *experiência* sobre a realidade. Arte da *de-formação*. No sentido de Günther Anders, quando fala, a respeito de Kafka, da "deformação que informa" e de "alterar a fim de constatar".

Não são evidentemente as aparências que são realistas: o jogo das aparências não poderia produzir nada além de um teatro de imitação exterior – como grande realista, Kafka praticava a "imitação interior" – um teatro dos estereótipos, um teatro submetido à ideologia (por analogia com a televisão, nós o chamamos de "teatro-realidade"). Em resumo, um teatro sem desvio(s).

Posfácio

Cada vez que uma peça, um espetáculo, um filme está convencido de que reproduz as aparências, de que não oferece nada além de um reflexo superficial da realidade, ele é tachado de "naturalismo". Mas, antes de mais nada, qual naturalismo? O naturalismo histórico, que se considerava, como o confessou o próprio Zola, apenas uma "fórmula" artística correspondente a uma "época" dada – o fim do século XIX? Ou este outro naturalismo, o naturalismo endêmico que, na verdade, encobre uma doença estética que consiste em querer fazer a imitação passar pela própria coisa e, sobretudo, em fixar como *natureza imutável* tudo o que é movimento e tudo o que é história?

O caso é que essa invocação sistemática de um naturalismo visto sob um prisma negativo dissimula cada vez de forma mais precária uma preguiça intelectual que parece querer nos dispensar de ir mais longe na crítica do pseudorrealismo das aparências.

Ora, tanto em arte como em política, as aparências não são copiadas, mas fabricadas. E essa fabricação é ideológica. Mantidas as devidas proporções, o *teatro-realidade* é um produto da ideologia tanto quanto a telerrealidade. Quero dizer que todas as funções dramatúrgicas, todas as categorias fundadoras de uma peça de teatro e de seu devir cênico – em primeiro lugar as categorias de personagem e intriga – são "formatadas", quer dizer, colocadas sob a influência direta de uma representação predeterminada. Em um livro muito esclarecedor sobre a telerrealidade,[1] Olivier Razac denuncia a exposição pela televisão de uma sociedade "domesticada" – ele teria podido dizer: naturalizada –, de uma tipologia humana "espetacular" e "paródica" na qual os indivíduos, os "anônimos", são artificialmente transformados para fins de identificação e edificação, em "espécimes" humanos dotados de "*ethos*" – de caracteres – "estereotipados".

A diferença fundamental entre o teatro contemporâneo e a telerrealidade, é que esta última não se apresenta mascarada. Com o teatro, o trabalho de desmistificação seria, portanto, duplo. Primeiro desentranhar – nessas zonas pretensamente artísticas nas quais a ilusão mimética opera, com habilidade, com estratégia, sob aquilo que

1. Olivier Razac. *L'Écran et le Zoo, spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*. Denoël essais, 2002.

se apresenta como arte, até mesmo como grande arte – a transformação da realidade em espetáculo. Uma realidade falsa de ponta a ponta. E ainda mais falsa por multiplicar os certificados de autenticidade. Humanidade fabricada, tipologias falsas, como no *Big Brother* e outros programas de telerrealidade. Uma pseudorrealidade oferecendo-se como verdadeira. Em seguida, desmontar essa pseudo-estética na qual a ideologia recicla, sob a aparência de novidade, seus velhos estereótipos e na qual o "Extremo contemporâneo" dá lugar às vezes a clichês extremos.

Mesmo se a tentação existe, este conjunto de ensaios não empreende de forma alguma a crítica, de tipo mitológico, do que acabo de chamar de "telerrealidade". Exceto pelo fato de que, ao propor e ao se esforçar para aperfeiçoar um instrumento ao mesmo tempo poético e político para uma outra aproximação, uma outra apreensão, um outro questionamento da realidade contemporânea – a saber: a arte do desvio –, este livro pode nos ajudar a voltar decididamente as costas ao pequeno realismo das aparências.

Sobre o autor

Jean-Pierre Sarrazac é ensaísta e dramaturgo. Professor emérito no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle e no Centro de Estudos Teatrais da Universidade Católica de Louvain. Recebeu, em 2008, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Thalie, concedido pela Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT).

Entre suas principais publicações no campo dos estudos teatrais estão *L'Avenir du drame* (L'Aire, 1981 et Circé, 1999), *Théâtres intimes* (Actes Sud, 1989), *Théâtres du moi, théâtres du monde* (Médianes, 1995); *Critique du théâtre, De l'utopie au désenchantement* (Circé, 2000); *La Parabole ou l'Enfance du théâtre* (Circé, 2002), *A invenção da teatralidade* (Deriva/Porto, 2009), *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (Seuil, 2012). Organizador do *Léxico do drama contemporâneo* (Cosac Naify, 2012), *L'Atelier d'écriture théâtrale*, em colaboração com Joseph Danan (Actes Sud Papiers, 2012). Publicou os seguintes textos dramatúrgicos: L'enfant roi, Le Mariage des morts, Les inséparables, La passion du jardinier, reunidos no volume *Théâtre I* (Circé, 2007); *Cantiga para JÁ, place de la Révolution* (em colaboração com Christina Mirjol) (Xerais de Galícia, 2004); *La Fugitive* (Médianes, 1996); *Harriet* (Théâtrales, 1992), *Est-ce déjà le soir*, *Esquisse pour um choeur européen* (L'Avant-scène Théâtres, n. 874, 1990); *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado* (L'Harmatan, 1976).

Sobre a tradutora

Fátima Saadi é tradutora, dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto, editora responsável de *Folhetim* e idealizadora do selo *Folhetim/Ensaios*. Traduziu peças de Genet, Beckett, Strindberg, Maeterkinck, Lessing e Diderot e ensaios de Philippe Lacoue-Labarthe, Denis Guénoun, Anne Ubersfeld, Béatrice Picon-Vallin, entre outros. Como articulista, tem colaborado com várias publicações sobre teatro no país.

Sobre as colaboradoras

Silvana Garcia é pesquisadora, com doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo; dramaturgista, diretora, professora da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo; autora de livros e ensaios sobre teatro, entre os quais se destacam *Teatro da militância* (Perspectiva, 2004) e *As trombetas de Jericó*. Teatro das vanguardas históricas (Hucitec/Fapesp, 1997); integrante do núcleo gestor da Ciela – Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana.

Flora Süssekind é ensaísta, pesquisadora junto ao Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, professora do curso de Estética e Teoria de Teatro no Centro de Letras e Artes da Unirio. Autora, dentre outros livros, de *O Brasil não é longe daqui* (Companhia das Letras, 1990, reeditado em 2006), *Cinematógrafo de letras* (Companhia das Letras, 1987), *Papéis colados* (Editora UFRJ, 2002) e *A voz e a série* (7 Letras/UFMG, 1998).